



<https://jpll.ui.ac.ir/?lang=en>

Research on Mystical Literature

E-ISSN: 2476-3292

Document Type: Research Paper

Vol. 20, Issue 1, No.56, 2026, pp. 21-50

Received: 09/07/2025

Accepted: 09/11/2025

Exploring the Adaptation of Mystical *Masnavi* Stories into Children's and Teenagers' Drama Literature A Case Study on Dramatic Dialogue in Ten Animal Stories

Zahra Hayati 

Associate Professor of Persian Language and Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran
hayati.zahra@gmail.com

Abstract

A story is a narrative discourse that conveys moral and behavioral messages indirectly. Allegory serves as a rhetorical tool that prompts comparison and judgment between similar entities. Consequently, allegorical stories are deemed effective for nurturing critical thinking in children and teenagers and facilitating educational objectives. Persian literature, particularly *Masnavi's* allegorical tales, offers a rich platform for creative storytelling. The dialogue-centered nature of parables found in *Masnavi* presents opportunities for adapting these narratives into children's and teenagers' dramatic literature. The realism and believability of allegorical stories in *Masnavi* are notable, as they convey moral principles through dialogues among ordinary characters, bridging various knowledge domains with real-life experiences. Additionally, the simplicity and brevity of dialogues, along with the interplay between dialogue participants, make these stories suitable for reimagining in children's and teenagers' dramatic literature from a stylistic perspective. *Masnavi's* dialogue-oriented narratives exhibit a polyphonic quality, showcasing positive and negative viewpoints through dialogues and imparting the value of dialogue to young audiences. Furthermore, elements such as conversations involving animals or engaging children in dialogues enrich these narratives. This research explores the adaptability of *Masnavi's* dialogues for integration into drama literature tailored for children and teenagers, employing a descriptive-analytical approach.

Keywords: Mystical Literature, Dramatic Literature, Children and Teenagers, Adaptation, *Masnavi*.

Introduction

The *Masnavi-e Ma'navi* by Jalal al-Din Rumi, one of the masterpieces of Persian mystical literature, serves not only as a source of spiritual instruction but also as a fertile ground for narrative and dramatic creativity. Its

* Corresponding author

Hayati, Z. (2026). Exploring the Adaptation of Mystical *Masnavi* Stories into Children's and Teenagers' Drama Literature A Case Study on Dramatic Dialogue in Ten Animal Stories. *Research on Mystical Literature*, 20 (1): 21-50.

2476-3292 © The Author(s).

This is an open access article under the CC BY-NC 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>)



10.22108/jpll.2025.145891.1941

dialogic and allegorical nature makes it particularly suitable for adaptation into dramatic forms that engage children and young audiences.

This study investigates the narrative and pedagogical capacities of Rumi's allegorical animal tales as potential material for children's theatre. By analyzing their dialogic structures and symbolic content, the research demonstrates how these classical narratives can be reinterpreted through dramatic dialogue to encourage ethical reflection, creativity, and social interaction among young learners.

Literature Review

The research is situated within an interdisciplinary framework, combining perspectives from:

- **Narrative semiotics and dialogism** (especially Bakhtin's concept of polyphony and Plato's dialectical dialogue),
- **Pedagogical drama and Philosophy for Children (P4C)**, emphasizing the development of critical and imaginative thinking through dialogue,
- **Adaptation theory**, focusing on transformative rather than reductive approaches to classical texts, and
- **Aesthetic education**, which links moral awareness with play and artistic creation.

In this context, Rumi's allegorical dialogues are examined as proto-dramatic texts that embody ethical reasoning and narrative tension, offering opportunities for re-creation in performative and educational settings.

The main objectives of this study are:

1. To identify the dramatic and performative elements inherent in Rumi's allegorical animal tales;
2. To explore the educational and ethical functions of these stories when adapted for children;
3. To propose an approach for transforming allegorical dialogues into performable texts for young audiences.

The study emphasizes how these adaptations can strengthen moral imagination, encourage cooperative dialogue, and foster cultural literacy among children and adolescents.

Methodology

This research adopts a qualitative descriptive-analytical method. Ten animal stories from the *Masnavi* were selected based on their dialogic and dramatic potential. Each story was analyzed in two stages:

1. **Narrative analysis:** identifying binary oppositions, moral motifs, and symbolic patterns;
2. **Dramatic assessment:** evaluating the simplicity, rhythm, and performative potential of dialogues for children's theatre.

The selected tales include *The Parrot and the Grocer*, *The Lion and the Hare*, *The Hoopoe and Solomon*, *The Parrot and the Merchant*, *The Mouse and the Camel*, *The Jackal and the Peacock*, *The Elephant and the Blind Men*, *The Mule and the Camel*, *The Fishermen and the Three Fish*, and *The Mouse and the Frog*.

Results

The findings of the present study demonstrate that the allegorical dialogues in the *Masnavi* naturally embody dramatic conflict, character contrast, and moral reflection, making them suitable for educational dramatization.

1. **Dialogic vitality:** Rumi's tales are built on dialogue-based storytelling, in which ideas emerge through conflict, humor, and moral questioning.
2. **Moral inference:** The stories teach ethical principles indirectly through situations that stimulate reasoning rather than moral preaching.
3. **Performative form:** Many tales have inherent tension, rhythm, and resolution—core elements of dramatic structure.
4. **Educational dimension:** Adaptation of these tales in classroom theatre supports social-emotional learning, empathy, and active participation.
5. **Cultural value:** Dramatizing the *Masnavi* helps transmit Persian literary heritage to younger generations in engaging, accessible forms.

The research situates Rumi's work within a dialogic and performative tradition that links literary art, ethical philosophy, and pedagogy. His allegories illustrate the unity of imagination and morality—two essential components in aesthetic education.

Adapting the *Masnavi* for children's drama revitalizes classical Persian literature, transforming it into a living medium of intercultural and intergenerational communication. The interplay of animal characters, humor, and moral paradox in Rumi's tales lends itself to stage interpretation, where dialogue becomes both a narrative device and a moral exercise.

The analysis also underlines how children's dramatic adaptations can retain the *Masnavi*'s intellectual depth while translating its themes into accessible symbolic forms, preserving the ethical essence within playful creativity.

This study concludes that Rumi's allegorical dialogues offer rich material for adaptation in children's theatre and educational drama. Their polyphonic dialogue, symbolic resonance, and moral depth support both artistic expression and pedagogical aims.


By integrating classical Persian narrative art with modern approaches to children's drama, educators and playwrights can cultivate not only an appreciation for Persian literary heritage but also the development of critical, imaginative, and ethical thought in young audiences.

This interdisciplinary bridge between literature, art, and education underscores the *Masnavi*'s continuing vitality as a source of creative and moral inspiration for contemporary learners.

نشریه علمی پژوهش‌های ادب عرفانی
سال بیستم، شماره اول، پیاپی ۵۶، ۱۴۰۵، صص. ۲۱-۵۰
تاریخ وصول: ۱۴۰۴/۴/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۸/۱۸

مقاله پژوهشی

ظرفیت‌های اقتباس از مثنوی در ادبیات نمایشی کودک و نوجوان (مطالعه موردی: گفت‌وگوی نمایشی در ده حکایت از داستان‌های حیوانات)

زهرا حیاتی* ، دانشیار زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران
Hayati.zahra@gmail.com

چکیده

حکایت، نوعی گفتمانی روایی است که انتقال پیام‌های اخلاقی و رفتاری را به شیوه غیرمستقیم امکان‌پذیر می‌سازد. تمثیل نیز گونه‌ای ابزار بلاغی است که ذهن را به قیاس و قضاوت میان دو امر مشابه سوق می‌دهد؛ از این رو، حکایت‌های تمثیلی ابزار مناسبی برای پرورش تفکر کودک و نوجوان و تسهیل در تحقق اهداف تعلیم و تربیت به شمار می‌آیند. در ادبیات فارسی، حکایت‌های تمثیلی مثنوی، بستر مناسبی برای قصه‌گویی خلاق فراهم می‌آورند. افزون بر این ویژگی کلی، گفت‌وگو محور تمثیل‌ها، مؤلفه‌ای است که ما را با قابلیت اقتباس از تمثیل‌های مثنوی در ادبیات نمایشی کودک و نوجوان روبرو می‌کند. نخستین ویژگی نمایشی حکایت‌های تمثیلی در مثنوی، واقع‌گرایی و باورپذیری است؛ زیرا احکام اخلاقی را از طریق گفت‌وگو میان مردم عادی طرح می‌کنند و بیشتر زمینه‌های معرفتی را با متن زندگی پیوند می‌زنند. ویژگی دیگر، سادگی و کوتاهی گفت‌وگوها و نیز رفت‌وآمد میان طرفین گفت‌وگوست که از منظر سبک، برای بازآفرینی در ادبیات نمایشی کودک و نوجوان مناسب‌اند. همچنین، حکایت‌های گفت‌وگو محور مثنوی، سرشتی چندصدایی دارند؛ به نحوی که اندیشه‌های موافق و مخالف در قالب گفت‌وگو بیان می‌شود و فرهنگ گفت‌وگو را به گروه سنی کودک و نوجوان آموزش می‌دهد. مؤلفه‌هایی مانند خلق گفت‌وگو میان حیوانات یا پردازش گفت‌وگوهایی که کودکان در آن نقش دارند نیز به این مجموعه ویژگی‌ها اضافه می‌شود. در این پژوهش، قابلیت اقتباس از گفت‌وگوهای نمایش قصه‌های مثنوی برای اقتباس در ادبیات نمایشی کودک و نوجوان با روش توصیفی-تحلیلی بررسی شده است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات عرفانی، ادبیات نمایشی، کودک و نوجوان، اقتباس، مثنوی.

* مسؤل مکاتبات

حیاتی، زهرا. (۱۴۰۵). ظرفیت‌های اقتباس از مثنوی در ادبیات نمایشی کودک و نوجوان (مطالعه موردی: گفت‌وگوی نمایشی در ده حکایت از داستان‌های حیوانات)، پژوهش‌های ادب عرفانی، ۲۰(۱): ۲۱-۵۰.

2476-3292 © The Author(s).

This is an open access article under the CC BY-NC 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>)



10.22108/jpll.2025.145891.1941

مقدمه

یک نکته از هزاران نکته‌ای است که در مثنوی از یادِ جلال‌الدین مولوی نرفته، این است که کودکان با زبان خود جهان را روایت می‌کنند و مصداق این گفته، آنجاست که می‌فرماید: «چون که با کودک سروکار تفتاد/ پس زبان کودکی باید گشاد».

در دفتر چهارم مثنوی، قصه‌ی زنی نقل شده است که طفل او از نادوان بالا رفته و خطر افتادن او را تهدید می‌کند و زن از علی^(ع) چاره جسته است. خلاصه‌ی حکایت این است که: «زنی سراسیمه به پیش مرتضی^(ع) آمد و گفت: طفل من بر ناودان خانه غزیده است. اگر او را بخوانم، پایین نمی‌آید و اگر او را رها کنم، ترسم که بیفتد. او نه عاقل است که معنای خطر را ادراک کند نه معنای اشارت‌های دست مرا می‌داند. شیر و سینه‌ی خود را نیز به او نمودم اما از من، چشم و روی گردانده است. شما که نزد حق از مِهان و بزرگان هستید و در این جهان و آن جهان دستگیری می‌کنید، این درد را درمان کنید که دلم می‌لرزد، نکنند میوه‌ی دلم از هم پاره شود. مرتضی علی^(ع) می‌گوید طفل دیگری را به بام ببر تا آن کودک، هم سن و هم جنس خود را ببیند و به او جلب شود؛ چرا که جاذبِ هر جنس، هم جنس اوست. چنین شد که طفل به سوی طفل آمد و از او فتادن وارheid».

زن چنان کرد و چو دید آن طفل او	جنس خود، خوش خوش بدو آورد رو
سوی بام آمد ز متن ناودان	جاذب هر جنس را هم جنس دان
غزغزان آمد به سوی طفل، طفل	وارheid از او فتادن سوی سیفل

روح‌الامینی در فرهنگ و زبان گفت‌وگو به روایت تمثیل‌های مثنوی مولوی بلخی (۱۳۸۱)، زبان مشترک بین گروه‌های سنی را در شمار خرده‌فرهنگ‌هایی آورده است که در تمثیل‌های مثنوی بازتاب یافته است. او در این باره می‌نویسد: «در فرهنگ و زبان کودک هر جامعه، واژه‌ها، جمله‌ها و معیارهایی رایج است که آنان از پدر و مادر یا از بزرگ‌ترها یاد نگرفته‌اند، بلکه از معاشرت و بازی و گفت‌وگو با کودکان دیگر آموخته‌اند. و کششی که کودکان به نزدیک شدن به هم دارند، خود وسیله‌ای در فهماندن و فهمیدن یکدیگر است.» (روح‌الامینی، ۱۳۸۱، ص. ۲۹)

توجه آگاهانه مولوی به تناسب زبان گفت‌وگو با مخاطب، بازتاب هنرمندانه خود را در آفرینش خلاقانه داستان‌های مثنوی نشان می‌دهد. شیوه‌ی به کارگیری زبان ساده‌فهم مردمان از سوی منبرنشین بلخ، قصه‌های مثنوی را به زندگی مردم گره زده است. برای مثال، به کارگیری ضرب‌المثل‌های مشهور که بر زبان توده جاری و ساری است، گاه دست‌مایه قصه‌ها و حکایت‌های مثنوی است؛ مانند «روی احسان از گدا پیدا شود» (دفتر اول)؛ «نیست گنجایی دو من در یک سرا» (دفتر اول)؛ «شکر نعمت افزون کند» (دفتر سوم)؛ «ماهی از سر گنده گردد نی ز دم» (دفتر سوم)؛ «گر به دنبه بیند اندر خواب خویش» (دفتر سوم)؛ «حق نشاید گفت جز زیر لحاف» (دفتر پنجم)؛ و مانند آن. (مهدی‌زاده، ۱۳۹۰، ص. ۴۵-۴۷).

افزون بر استفاده مولوی از زبان ساده‌فهم همگان، شیوه‌ی او در بهره‌گیری از شکل و ساختار زبان در خلق روایت است که درخور توجه است و یکی از بارزترین نمونه‌های آن، گفت‌وگوهای داستانی است؛ گفت‌وگوهایی که در این پژوهش از آن‌ها به عنوان گفت‌وگوی نمایشی یا مکالمه‌ی دراماتیک یاد می‌شود و باعث شده است حکایت‌های مثنوی قابلیت‌های ساختار نمایشی داشته باشند. این قابلیت‌های نمایشی از جهاتی به ادبیات نمایشی کودک و نوجوان نیز نزدیک است و واکاوی آن‌ها، ایده‌ی اقتباس از مثنوی را در نمایش‌های کودک و نوجوان تقویت می‌کند. جستار حاضر، نمونه‌های این ظرفیت اقتباس‌پذیری را طرح و درباره‌ی آن بحث می‌کند.

بیان مسئله

مسئله کلان تحقیق این است که چرا با وجود اقتباس‌های نمایشی متعدد از مثنوی در حوزه ادبیات کودک و نوجوان، ساختار پذیرفته‌شده‌ای از این اقتباس‌ها در خاطره جمعی کودکان و نوجوانان ثبت نشده است. پرسش خرد پژوهش نیز این است که در میان قابلیت‌های نمایشی داستان‌های مثنوی، کدام عناصر در نوشتن نمایشنامه اقتباسی برای این گروه سنی کارآمد هستند؟ فرضیه پژوهش، در پاسخ به این دو پرسش، بر این نکته تأکید دارد که تاکنون بیشتر نویسندگان توجه خود را به طرح و پیرنگ حکایت‌های مثنوی و ویژگی‌های آموزشی و تربیتی آن معطوف کرده‌اند و سنگ بنای تولیدات هنری و علمی را بر این اساس نهاده‌اند؛ اما سایر عناصر روایی کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

از جمله این شگردها، گفت‌وگوی نمایشی است. این گفت‌وگوها هم معنا را در شکل و ساختار خود بازتولید می‌کنند و هم اهداف آموزشی و تعلیمی مرتبط با کودک و نوجوان را برآورده می‌سازند. برای مثال، این حقیقت که گفت‌وگو مبتنی بر «اصل شنود» و پذیرش «مخاطب» از سوی «متکم» است و در نتیجه سازنده رابطه متقابل است، در مکالمه‌های دراماتیک حضور برجسته‌تری دارد و چنانچه گفت‌وگوهای نمایشی مثنوی با کیفیت مطلوب هنری بازنویسی شوند، به کودک رابطه من-تویی را می‌آموزند.

«گفت‌وگو به‌عنوان یک فرم و ساختار ادبی در قرن پنجم پیش از میلاد و در تراژدی‌های یونان توسعه شایانی یافت (دایرةالمعارف آمریکا). قدیمی‌ترین گفت‌وگوی شناخته‌شده، محاکات و تقلید سیسیلی بود که در اوایل قرن پنجم پیش از میلاد توسط سوفرون در نثر موزون نوشته شد و افلاطون آن را شناخت و ستایش نمود (دایرةالمعارف بریتانیکا) و پی برد تفکر و اندیشه و فلسفه او جز از راه دیالوگ منتقل نمی‌شود. در قرن حاضر به کمک دو نظریه هم‌سنخی بوبری «من» همواره جزئی (نه تمام اجزا) از خطابه‌های من-تویی یا من-اویی است. از این رو، نباید در دیالوگ درصدد حذف طرف مقابل برآییم؛ زیرا «من» و ماهیت «من» وقتی معنی پیدا می‌کند که «تو» و «او» وجود داشته باشد» (گرچی، ۱۳۸۱، ص. ۹۶). در نتیجه، گفت‌وگو، نمود رابطه متقابل است و گوینده با پذیرش شنونده می‌تواند کلام را بر زبان خود جاری کند. در دستگاه فکری افلاطون، دیالوگ، ابلاغ غیرمستقیم حقیقت در شکل فلسفی تفکر است و برای جستن حقیقت به کمک انسان‌های دیگر، می‌توانیم رابطه دوسویه گفت‌وگویی را بین دو طیف برقرار کنیم؛ یعنی انسان به کمک شخص دوم می‌تواند به درستی اندیشه خود پی‌برد (گرچی، ۱۳۸۱، ص. ۹۴).

جالب اینکه رشته نوپای «فلسفه برای کودکان» که شاخه جدیدی از فلسفه است و از سال ۱۹۶۹م. به این سو طراحی و اجرا شده است و هم‌اکنون با کوتاه‌نوشت «فبک» از آن یاد می‌شود و در ۱۳۰ کشور در جریان است، بر همین «گفت‌وشنود»ها مبتنی است. پیشینه عام آن را به همین مهارت‌های اندیشیدن از طریق گفت‌وگو می‌رسانند. «به‌نظر برخی محققان، تعلیم تفکر به زمان جامعه یونان باستان بازمی‌گردد که آموزش به صورت بحث استاد و شاگرد بود. این آموزش در زمان سقراط صورتی ویژه (گفت‌وگو و پرسش) به خود گرفت و بعدها به صورت‌های دیگر در میان شاگردان وی ادامه یافت. پس از ظهور اسلام این مسئله ارزش بیشتری یافت و فلاسفه اسلامی بهای بیشتری به آن دادند؛ چنان‌که هنوز هم روش تدریس در حوزه‌های علمیه براساس پرورش تفکر نقاد و خلاق در علم‌آموزان است» (صادقی هاشم‌آبادی و علوی، ۱۳۹۳، ص. ۶۱).

جالب اینکه در حال حاضر، متولیان شاخه «فبک» به کندوکاو فلسفی براساس فرهنگ ایرانی متوجه شده‌اند و در میان منابع گوناگون این فرهنگ، داستان‌ها صدرنشین هستند. «از آنجا که داستان‌های کهن ما منابع غنی و پربراری هستند که

به سبب جذابیت‌های فراوانشان می‌توانند متون خوبی برای کار با کودکان باشند، اگر متناسب با سن کودکان بازنویسی شوند و در اختیار آن‌ها قرار گیرند، می‌توانند درس‌های بسیاری را به طور غیرمستقیم به آنان بیاموزند و این آموزش در صورتی که همراه با بحث و گفت‌وگو باشد، به مراتب ارزشمندتر و اثربخش‌تر خواهد بود [...] البته غیر از داستان، منابع دیگری هم می‌توانند به همین منظور استفاده شوند؛ ولی داستان به دلیل دسترسی آسان و همچنین علاقه‌مندی بچه‌ها به آن، مناسب‌ترین وسیله برای این کار است» (صادقی هاشم‌آبادی و علوی، ۱۳۹۳، ص. ۷۴).

«موضوع و مطالعه موردی» بر اساس «پیشینه پژوهش»

بنابر ادعای این جستار، گفت‌وگوهای نمایشی حکایت‌های مثنوی، این قابلیت را دارند که اهداف آموزشی و تربیتی موردنیاز کودکان را به شیوه‌ای جالب و جذاب برآورده سازند که شایسته است چند نمونه مشخص با این فرض واکاوی شود. تاکنون در متون روایی، بازنویسی‌های متعددی از مثنوی برای کودکان انجام شده است. بنا به ادعایی، «مثنوی مولوی از جمله کتاب‌هایی است که در بازنویسی و بازآفرینی برای کودکان و نوجوان، بیشتر از دیگر کتاب‌های ادبیات کلاسیک در کانون توجه قرار گرفته است و همچنان در صدر بازنویسی‌ها قرار دارد» (ستاری و همکاران، ۱۴۰۱، ص. ۲۰۲).

مفتاح‌الملک اولین نویسنده داستان مدرن کودک است که متون کهن را برای گروه سنی کودک و نوجوان بازنویسی کرد. او در سال ۱۲۷۰ کتاب *مثنوی الاطفال* را نوشت که نوعی بازنویسی حکایت‌های مثنوی معنوی است (کلانکی، ۱۳۹۳). پس از مفتاح‌الملک [...] حدود سال‌های ۱۲۹۰ تا ۱۳۹۲، محمدعلی تهرانی (کاتوزیان) در کتاب‌هایی با نام *اخلاق اساسی برای کودکان*، *قصه‌های کلیله و دمنه*، *مرزبان‌نامه*، و *بوستان* و چند اثر دیگر را بازنویسی کرد. [...] هم‌اکنون بازنویسان بسیاری هر ساله چندین کتاب در این زمینه چاپ می‌کنند» (کلانکی، ۱۳۹۳).

نگاهی به نقدهای بازنویسی شده از حکایت‌های مثنوی نشان می‌دهد که در آستانه دهه نود شمسی، دانشجویان زبان و ادبیات فارسی به این موضوع توجه نشان دادند و عنوان برخی پایان‌نامه‌ها و رساله‌ها به بررسی، نقد، آسیب‌شناسی، پیشنهاد راهکارهای بازنویسی‌های مثنوی برای کودکان و نوجوان اختصاص یافته بود. نمونه مقالات برگرفته شده از پژوهش‌های مذکور عبارت‌اند از: «نگاهی بر بازنویسی‌های مثنوی برای کودکان و نوجوانان» (اخوت، ۱۳۸۹)؛ «تحلیل محتوای بیست سال بازنویسی مثنوی برای کودکان و نوجوانان (۱۳۸۹-۱۳۹۶) (مقدم، ۱۳۹۲)؛ «ارائه الگوی بازنویسی داستان‌های مثنوی مولوی برای کودکان» (آقانوری و همکاران، ۱۴۰۰)؛ «آسیب‌شناسی بازنویسی‌های مثنوی مولوی در کتاب‌های کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در سطح زبانی و فکری» (ستاری و همکاران، ۱۴۰۱)؛ و مانند آن.

با مرور اجمالی این مقالات، می‌توان دورنمایی از پیشینه پژوهش‌ها درباره نقد بازنویسی‌های مثنوی را مشاهده کرد. اما آنچه مد نظر این نوشتار است، واکاوی این پرسش است که تحقیقات مذکور کدام ظرفیت‌های ساختاری نمایشی را پیش روی اقتباس‌کنندگان ادبیات نمایشی کودک و نوجوان قرار داده‌اند. ذکر این نکته ضروری است که در این مقاله منظور از اقتباس، بازنویسی صرف متون کهن نیست؛ بلکه تبدیل ساختارهای روایی تمثیلی به ساختار نمایشی است که حاصل آن نمایشنامه اقتباسی است. تفاوت تعریف اصطلاحات بازنویسی و اقتباس در ادبیات کودک و نوجوان به تفصیل در مقاله «انواع اقتباس محتوایی از متون کهن در ادبیات کهن و نوجوان» از جلالی و پورخالقی چترودی (۱۳۸۹) آمده است.

از نخستین رویکردها به اقتباس از مثنوی برای کودکان تاکنون، نگاه محتوا محور به حکایت‌های مثنوی و شرح و بسط درون‌مایه‌های اخلاقی و آموزه‌های تربیتی، بیشترین حجم مطالب را به خود اختصاص داده است؛ اما پیشنهاد اصلی منتقدان، توجه به ساختار داستانی و تأکید بر ساخت خلاق و هنرمندانه در بازنویسی برای ادبیات کودکان و نوجوانان بوده است. البته، بیشتر این پیشنهادها، کلی و توصیه‌ای هستند؛ مانند این مطلب: «آثاری چون مثنوی، آثار آموزشی و تعلیمی صرف محسوب می‌شوند و ضروری است که با شکل‌های جذاب و پرکشش، سازماندهی و ساخته شوند تا نوجوانان به آسانی، ژرفای فکر و درون‌مایه اندیشه‌های عرفانی ایران را دریابند و از ساخت هنری ارزشمند نیز لذت ببرند. بی‌تردید، ساخت خلاق یک اثر، به توانایی نویسنده بر فنون نویسندگی بستگی دارد. این مسئله همان قدر که در سایر روش‌ها اهمیت دارد، در بازنویسی نیز پراهمیت است» (پایور، ۱۳۸۰، ص. ۱۸؛ به نقل از ستاری و همکاران، ۱۴۰۱، ص. ۲۰۸).

در مقاله «تحلیل محتوایی و بازنویسی‌های مثنوی برای کودکان و نوجوانان از ۱۳۹۶ تا ۱۳۸۹»، نویسنده ۶۳ داستان مثنوی را با استفاده از نمونه‌گیری تصادفی نظام‌مند از بین ۱۶۰ داستان انتخاب و برای گردآوری داده‌های پژوهش، هجده شاخص ارزیابی را فهرست کرده است که بیشتر آن‌ها یا به مضمون و درون‌مایه پرداخته یا شگرد داستانی را به صورت کلی در نظر داشته است. به نقل از نویسنده، «در پاسخ به کیفیت محتوای داستان‌های بازنویسی‌شده مثنوی از سال ۱۳۶۹ تا ۱۳۸۹، هجده شاخص ارزیابی شد که عبارت‌اند از: میزان وفاداری بازنویسی به اثر اصلی، تشویق خواننده به خواندن و شناخت متن اصلی، تقویت حس کنجکاوی، وجود نتیجه‌گیری و پند و اندرز مستقیم یا نبود آن، تقویت روحیه محبت و مهربانی، اشاعه رفتار غیر اخلاقی، استفاده از تعبیر خشن و زشت، ترویج جنبه‌های خرافی، ترویج مذهب و کیش و آیین خاص، ایجاد روحیه یأس و ناامیدی در خواننده با افکار و عقاید عرفانی، ارائه مفاهیم عرفانی مناسب با سن مخاطب، استفاده بازنویس از شگرد حکایت در حکایت به شیوه مثنوی، فهم پذیر بودن حکایت‌های متعدد در یک داستان برای مخاطب، آوردن نام حکایت اصلی که بازنویسی براساس آن صورت گرفته است، تعیین محل قرار گرفتن قصه در دفترهای شش‌گانه مثنوی و موفق بودن بازنویس در انتقال پیام‌های اخلاقی و تربیتی» (مقدم، ۱۳۹۲، ص. ۹۳).

در مقاله دیگری که به جای آسیب‌شناسی، ارائه الگوهای بازنویسی داستان‌های مثنوی را برای کودکان پیشنهاد داده است، نویسندگان اصول بازنویسی را با توجه به دو ویژگی محتوایی و ساختاری، تعریف و توصیه کرده‌اند: «[...] اصول بازنویسی مثنوی مولوی که با نظر به آرای تربیتی و ویژگی‌های منحصر به فرد مثنوی مطرح شده عبارت‌اند از: استخراج مقاصد اصلی و تعلیمی مولوی در سرایش مثنوی از منابع معتبر و علمی، فهم بافت و موقعیت داستان‌ها در کلام مولوی، به کارگیری وزن مثنوی، حذف داستان‌های فرعی، استفاده از راوی دوم شخص در زاویه دید و تکمیل شده پایان داستان توسط خود کودک» (آقانوری و همکاران، ۱۴۰۰، ص. ۳). این الگوها که براساس آرای تربیتی مونته‌سوری فهرست شده‌اند، پیشنهادهایی کلی هستند که با هدف انتقال روح کلی مثنوی به کودکان پیشنهاد شده‌اند. در مقاله «نگاهی بر بازنویسی‌های مثنوی معنوی برای کودکان و نوجوانان»، نویسنده به نقد آثار منتشر شده در پنجاه سال گذشته پرداخته و به این نکته توجه کرده است که اقتباس‌کنندگان از این حقیقت غافل شده‌اند که حکایت‌های مثنوی، خود از آثار پیشینیان مانند کللیه و دمنه، کیمیای سعادت، احیاء العلوم، آثار سنایی، اسرار التوحید، کشف‌المحجوب و داستان‌های قرآنی اقتباس شده است؛ و اگر بازنویس قصد دارد فقط چهارچوب داستان و رویدادهای آن را به زبان کودکانه و ساده بازنویسی کند، بهتر است به منبع اصلی رجوع کند: «بنابراین بازنویس باید توجه کند که تنها بازنویسی چهارچوب و رویدادهای داستان

به زبان کودکان و ساده، به معنی بازنویسی اثر مولانا نیست، بلکه باید به درستی راهی برای انتقال آن تأویلات و پیام‌ها نیز بیابد [...]؛ در غیر این صورت، بهتر است بازنویسی را از منبع اصلی بدانیم، نه از مثنوی معنوی و دقیقاً این همان نکته‌ای است که اگر نگوییم در همه آثار بازنویسی شده، بلکه در بیشتر آن‌ها به چشم می‌خورد. یعنی بازنویس یا خود متوجه پیام اصلی یا پیام‌های متعدد حکایت از دیدگاه مولانا نشده یا راهی مناسب برای انتقال آن به مخاطب کم‌سن خود نیافته است» (اخوت، ۱۳۸۹، ص. ۳۹۹).

از مجموع یافته‌های پژوهشگران یادشده و محققان مشابه، این نکته مستفاد می‌شود که اقتباس از مثنوی برای مخاطب کودک و نوجوان، با ساختار هنری و روایی حکایت‌ها ارتباط بسیار دارد و از بیشتر این شگردها به‌طور کلی یاد شده و کمتر به یک عنصر داستانی مشخص و ظرفیت‌های آن برای بازنویسی و بازآفرینی برای کودکان توجه شده است. به همین سبب، در نوشته حاضر، «گفت‌وگویی نمایشی» به‌مثابه موضوع مطالعه برگزیده شده است.

در تحدید مطالعه موردی، بارزترین حکایت‌های مناسب کودک و نوجوان، قصه‌های حیوانات هستند؛ قصه‌هایی که همه یا یکی از شخصیت‌های آن‌ها حیوانات هستند. گزینش چند قصه به‌عنوان نمونه‌های تحقیق، با نگاه به دستاوردهای پژوهشگران پیشین پذیرفتنی‌تر است. «تأویلات مولوی از داستان‌های حیوانات» نوشته‌ای است که به بررسی ۵۳ داستان حیوانات در مثنوی پرداخته و تأویلات آن را واکاوی کرده است. نویسنده با بیان اینکه مولوی تقریباً از ۳۸ نوع حیوان برای تأویل افکار و اندیشه‌های خود استفاده کرده است، اشاره می‌کند که استفاده از این حیوانات یا در ادبیات سابقه دارد و در کتاب‌هایی مانند *کلیله و دمنه*، اشعار سنایی، تفاسیر و... ریشه‌یابی شده است یا ساخته ذهن خود مولانا است. آنچه هست، مولانا در بیشتر این حکایت‌ها، آموزه‌های عرفانی و اخلاقی را در نظر دارد: «در تمام حکایات حیوانات، مولانا اندیشه‌ها و مفاهیم عمیق عرفانی، دینی، اجتماعی، روانشناسی و اخلاقی را مطرح می‌کند؛ مفاهیمی همچون حسادت نکردن، بی‌توجهی به نفسانیات، خودبین نبودن، رهایی از نفس اماره، رفیق ناباب، زیرکی، اوصاف حقیقی و... از این زمره است» (نبی‌لو، ۱۳۸۶، ص. ۲۴۳). دو مثال از تأویلاتی که نویسنده از این حکایات به دست داده یا از دیگران نقل کرده است، ذکر می‌شود تا به ساده‌سازی انتخاب خود در ادامه پژوهش دست یابیم.

تأویل حکایت «قصه آن آبگیر و صیادان و آن سه ماهی، یکی عاقل و یکی نیم‌عاقل و آن دگر مغرور و ابله مغفل لاشی و عاقبت هر سه» (مولوی، ۱۳۷۵، د. ۴/ب ۲۲۰۱). این است که «اگر انسان از گوهر عقل استفاده کند، نجات خواهد یافت و گرنه به مرگ و نیستی دچار می‌شود» (نبی‌لو، ۱۳۸۶، ص. ۱۵۳) و به نقل از شرح جامع مثنوی، «مولانا برای بسط این مفهوم حکایت سه ماهی را می‌آورد. این حکایت نقد حال آدمیان است. دنیا به آبگیری می‌ماند که سه نوع مردم در آن می‌زیند: عاقل کامل، نیمه‌عاقل و غافل. عقلاً با تکیه بر مصباح عقل خود، راه حیات را به ملامت درمی‌نوردند؛ اما نیمه‌عاقلان، ابتدا در اندیشه نجات خود بر نمی‌آیند، لیکن با ارشاد عقلا راه را از چاه تشخیص می‌دهند و با قمع هوای نفسانی و مرگ اختیاری از صیاد نفس و شیطان می‌رهند و اما غافلان در دام مکر و حیل نفس و شیطان اسیر می‌شوند» (زمانی، ۱۳۸۵، ج. ۴/۶۳۸). در نمونه دیگر، تأویل «حکایت تعلق موش با چغز» (دب ۲۶۳۲) این است که «ابلیس ارواح پاک را گرفتار تعلقات جسم می‌کند و هم‌نشینی این دو رفیق ناموافق (روح و جسم) سبب گرفتاری روح می‌گردد» (نبی‌لو، ۱۳۸۶، ص. ۲۵۸) و «در اینجا نیز غرض مولانا از آبی بودن، روحانی و ملکوتی بودن (چغز و عقل) و غرض از خشکی زادبودن، دنیایی و مادی بودن (موش و نفس) است (تقوی، ۱۳۷۶، ص. ۳۵۹).

اما در مقاله «کاربرد تعلیمی داستان‌های مثنوی در اجرای نمایش‌های کاربردی برای کودکان و نوجوانان»، نویسنده تعدادی از داستان‌های مثنوی را که اغلب آن‌ها داستان‌های حیوانات هستند و در شمار حکایت‌های مقاله پیشین قرار دارند، با این نگاه واکاوی کرده است که «مثنوی مولوی داستان‌های آموزشی، تعلیمی و تربیتی شفاف‌بخشی دارد که می‌توان از آن‌ها برای آموزش مسائلی همچون توانایی کودکان، پرورش ذهن خلاق کودکان، عشق، خیرخواهی، دوری از بدی و بهبود مهارت‌های ارتباطی استفاده کرد. این داستان‌ها افزون‌بر دارابودن شرایط و قابلیت‌های نمایشی، نزدیکی به فرهنگ جامعه کودک و نوجوان ما و علاقه کودک و نوجوان به آن‌ها، می‌توانند منبع بسیار مناسبی برای آن دسته از کسانی باشند که به فعالیت در زمینه تئاتر کاربردی و زیرمجموعه‌های آن مشغول‌اند. این داستان‌ها می‌توانند به‌عنوان موضوع این‌گونه نمایش‌ها اقتباس شوند، به اجرا درآیند و در مسیر آزمایش میزان تأثیر آن‌ها بر این گروه سنی استفاده شوند» (پورمختار و همکاران، ۱۳۹۳، ص. ۱۳۰-۱۳۱). قابلیت‌هایی که در این مقاله برای داستان‌ها آمده و حتی عنوان آن‌ها، خود نوعی تأویل و بازآفرینی است که به مطلوب «نمایش کاربردی برای کودکان و نوجوانان» مصادره شده است. برای نمونه، همان حکایت «قصه آن آبگیر و صیادان و آن سه ماهی، یکی عاقل و یکی نیم‌عاقل و آن دگر مغرور و ابله مغفل لاشی و عاقبت هر سه»، اینجا با عنوان کوتاه «آبگیر و صیادان و سه ماهی» آمده و به جای این تأویل که «اگر انسان از گوهر عقل استفاده کند نجات خواهد یافت و گرنه به مرگ و نیستی دچار می‌شود»، قابلیت حکایت برای اجرای یک نمایش کاربردی با نگاه به وجه روان‌شناختی و تربیتی و با این تعبیر ذکر شده است: «شناخت انسان‌ها و تفاوت‌های آن‌ها؛ جامع‌نگری نسبت به امور؛ فضیلت بخشندگی» (پورمختار و همکاران، ۱۳۹۳، ص. ۱۴۸).

گفتنی است منظور از نمایش کاربردی، نمایشی است که تئاتر را از سالن‌های نمایشی و اجراهای سالنی به محیط‌هایی نظیر آسایشگاه‌ها، مدارس و زندان‌ها وارد کرده است که از آن برای تعلیم و تربیت و درمان استفاده کند؛ و نمایش خلاق، نمایش درمانی و نمایش آموزشی-تربیتی از زیرمجموعه‌های درام کاربردی است. بنابراین، معیار انتخاب و سبک تأویل حکایت‌ها در این مقاله، وجه کاربردی قصه‌ها و فهم پذیر بودن آن برای کودک و نوجوان است: «در تئاتر کاربردی آنچه اهمیت می‌یابد، جنبه‌های هنری و زیبایی‌شناختی نمایش نیست و صرفاً وجه کاربردی آن مد نظر است. از آنجاکه بازیگران آن در واقع نابازیگرانی از افراد معمولی جامعه هستند، بنابراین نمایش سختی و متن پیچیده‌ای در این میان وجود ندارد و برای کودک و نوجوان فهم‌پذیر به شمار می‌رود. در واقع، جامعه آماری مورد هدف در این روش، همان کسانی هستند که در نمایش نقش می‌پذیرند و در قالب‌های شخصیتی مختلف ظاهر می‌شوند. این نوع کاربرد نمایش، به کودکان و نوجوانان اجازه می‌دهد تا الگوسازی و الگوبرداری کنند، خود را در دنیایی جدید ببینند، آن را تجربه کنند و با شخصیت‌های نمایش هم‌سو شوند» (پورمختار و همکاران، ۱۳۹۳، ص. ۱۳۴-۱۳۵).

از آنجاکه در این پژوهش، «ادبیات نمایشی کودک و نوجوان» به‌طور عام مد نظر است، سه ویژگی تربیتی، کاربردی (فهم‌پذیر بودن) و زیبایی‌شناختی اهمیت دارد. به همین سبب، ده قصه از مشترکات دو مقاله مذکور برای آزمون این فرضیه انتخاب شده است که نشان می‌دهد داستان‌های مناسب مثنوی برای اقتباس در ادبیات نمایشی کودک و نوجوان، چه ظرفیت‌هایی در پردازش گفت و گو دارند. این قصه‌ها با دو شکل «معنی» که در مقاله‌های یادشده آمده‌اند، در ادامه فهرست می‌شوند. عناوین داستان‌ها متناسب با فهم کودکان به زبان ساده نوشته شده و تعبیر دقیق نسخه مثنوی در دو هلال آمده است.

- ۱- **بقال و طوطی** (حکایت بقال و طوطی و روغن ریختنِ طوطی در دکان) (مولوی، ۱۳۷۵، د. ۱/ب ۲۴۷).
 - تأویل: «قیاس ناقص و نارسایِ مردمان سبب اشتباه و گمراهی می‌شود» (نبی‌لو، ۱۳۸۶، ص. ۲۴۳).
 - قابلیت نمایش کاربردی: ایجاد خلاقیت؛ ایجاد طنز و شادی؛ کنترل عصبانیت (پورمختار و همکاران، ۱۳۹۳، ص. ۱۳۷).
- ۲- **شیر و خرگوش و جانوران** (بیان توکل و ترک جهد گفتن نخچیران به شیر) (مولوی، ۱۳۷۵، د. ۱/ب ۹۰۳) و
 - تأویل: «شیر رمز سالکانی است که تلاش را با توکل معارض نمی‌دانند. حیوانات نماد سالکانی هستند که کوشش را با توکل در تعارض می‌بینند. نتیجه اینکه باید دست از جبر برداشت و با هوشیاری و زیرکی بر مشکلات غلبه کرد. دربارهٔ این حکایت، کتاب و مقالاتی نوشته شده است و تأویل‌های خاصی از شخصیت‌های آن به دست داده‌اند که برخی در تعارض باهم قرار دارند [...]» (نبی‌لو، ۱۳۸۶).
 - قابلیت نمایش کاربردی: غلبه بر ترس؛ به کاربردن خلاقیت فردی؛ بروز رفتارهای جدید، تلاش روزمره؛ روحیهٔ سلحشوری؛ شهامت و دلیری؛ ظلم‌ستیزی (پورمختار و همکاران، ۱۳۹۳، ص. ۱۳۷).
- ۳- **هدهد و سلیمان** (قصهٔ هدهد و سلیمان در بیان آنکه چون قضا آید چشم‌های روشن بسته شود) (مولوی، ۱۳۷۵، د. ۱/ب ۱۲۰۵).
 - تأویل: «افراد زیرک نیز در دام قضای الهی گرفتار می‌شوند» (نبی‌لو، ۱۳۸۶، ص. ۲۴۶).
 - قابلیت نمایش کاربردی: ایجاد امید؛ رهایی از رنج‌های عاطفی؛ نگرشی واقع‌بینانه؛ سازش با مشکلات؛ ایجاد خودآگاهی و خودباوری (پورمختار و همکاران، ۱۳۹۳، ص. ۱۳۸).
- ۴- **طوطی و مرد بازرگان** (قصهٔ بازرگان که طوطی محبوس او را پیغام داد به طوطیان هندوستان هنگام رفتن به تجارت (دمولوی، ۱۳۷۵، د. ۱/ب ۱۵۵۰).
 - تأویل: «مرگ اختیاری و رها نکردن خود از بند تعلقات» (نبی‌لو، ۱۳۸۶، ص. ۲۴۷).
 - قابلیت نمایش کاربردی: زیرکی؛ به کارگرفتن هوش؛ خلاقیت فردی؛ امید و تلاش؛ جهاد با نفس (پورمختار و همکاران، ۱۳۹۳، ص. ۱۳۸).
- ۵- **موش و شتر** (حکایت کشیدن موش مهار شتر را و مُعَجَب شدن موش در خود) (مولوی، ۱۳۷۵، د. ۳/ب ۳۴۴۵).
 - تأویل: «انیا و اولیا بردبار و فروتن هستند و با همگان نرمی و ملامت می‌کنند و نباید به آنان حسادت کرد» (نبی‌لو، ۱۳۸۶، ص. ۲۴۸).
 - قابلیت نمایش کاربردی: اقدام و انجام کارها مناسب با توانایی‌های فردی (پورمختار و همکاران، ۱۳۹۳، ص. ۱۴۲).
- ۶- **شغال و طاووس** (حکایت افتادن شغال در خُم رنگ و رنگین شدن و دعوی طاووسی کردن) (مولوی، ۱۳۷۵، د. ۳/ب ۷۲).
- تأویل: «نقد حال مدعیان و ریاکاران» (نبی‌لو، ۱۳۸۶، ص. ۲۵۰).
- قابلیت نمایش کاربردی: شکوفایی قدرت تخیل؛ درک و شناخت واقعیت از غیرواقعیت‌ها (پورمختار و همکاران، ۱۳۹۳، ص. ۱۴۵).

- ۷- **فیل و مردمان** (حکایت اختلاف کردن در چگونگی و شکل پیل) (مولوی، ۱۳۷۵، د. ۳/ب ۱۲۵۹).
- تأویل: «فیل نماد حقیقت الهی است که افراد با درک ناقص خود ادعای شناخت او را دارند» (نبی‌لو، ۱۳۸۶، ص. ۲۵۰).
- قابلیت نمایش کاربردی: پرورش خلاقیت و خودجوشی احساسات و هیجانات (پورمختار و همکاران، ۱۳۹۳، ص. ۱۴۵).
- ۸- **قاطر و شتر** (حکایت استر پیش شتر که من بسیار در رو می‌افتم و تو نمی‌افتی الا به نادر) (مولوی، ۱۳۷۵، د. ۳/ب ۱۷۴۶).
- تأویل: «استر نماد انسانی است گرفتار خوی حیوانی و فاقد بصیرت واقعی و شتر، نماد انسان کامل و بصیر است» (نبی‌لو، ۱۳۸۶، ص. ۲۵۱).
- قابلیت نمایش کاربردی (پورمختار و همکاران، ۱۳۹۳، ص. ۱۴۵).
- ۹- **صیادان و سه ماهی** (قصه آن آبگیر و صیادان و آن سه ماهی، یکی عاقل و یکی نیم‌عاقل و آن دگر مغرور و ابله مغفل لاشی و عاقبت هر سه) (مولوی، ۱۳۷۵، د. ۴/ب ۲۲۰۱).
- تأویل: «اگر انسان از گوهر عقل استفاده کند نجات خواهد یافت و گرنه به مرگ و نیستی دچار می‌شود» (نبی‌لو، ۱۳۸۶، ص. ۲۵۳).
- قابلیت نمایش کاربردی: استفاده از هوش و خلاقیت فردی؛ موقعیت‌شناسی؛ استفاده از فرصت‌ها (پورمختار و همکاران، ۱۳۹۳، ص. ۱۴۸).
- ۱۰- **موش و قورباغه** (حکایت تعلق موش با چغز) (مولوی، ۱۳۷۵، د. ۵/ب ۲۶۳۲).
- تأویل: «ابلیس ارواح پاک را گرفتار تعلقات جسم می‌کند و هم‌نشینی این دو رفیق ناموافق (روح و جسم) سبب گرفتاری روح می‌گردد» (نبی‌لو، ۱۳۸۶، ص. ۲۵۸).
- قابلیت نمایش کاربردی: دوری از یار بد؛ دشمنی و توطئه (پورمختار و همکاران، ۱۳۹۳، ص. ۱۵۲).

بحث و بررسی

الف) گفت‌وگوی نمایشی

ادبیات نمایشی کودک و نوجوان ذیل عنوان عام ادبیات کودک و نوجوان تعریف می‌شود که شامل همه نوشته‌ها و سروده‌های ادبی ویژه این گروه سنی است. «این گونه ادبیات هم دربرگیرنده بخشی از فرهنگ شفاهی عامه، مانند لالایی‌ها، مثل‌ها، قصه‌ها است و هم داستان‌ها و نمایشنامه‌ها و اشعار و نیز نوشته‌هایی در زمینه دین، دانش اجتماعی، علم و کاربردهای آن، هنر و سرگرمی را شامل می‌شود که نویسندگان و سرایندگان برای کودک و نوجوان پدید می‌آورند» (انوشه، ۱۳۷۶، ج. ۵۹/۲؛ به نقل از: مرشدی و نجاری، ۱۳۹۲، ص. ۳۰). تئاتر ویژه کودکان در جهان سه نوع فعالیت را شامل می‌شود: الف) تئاتر برای بچه‌ها؛ ب) تئاتر به وسیله بچه‌ها؛ ج) تئاتر سازنده (نمایش خلاق). تئاتر برای بچه‌ها، فعالیت نمایشی متداول است که از روی نمایشنامه اجرا می‌شود و شامل دو نوع تئاتر عروسکی و تئاتر نمایشی است؛ در تئاتر به وسیله کودکان، بزرگ‌ترها کمک می‌کنند تا کودک از طریق شرکت در کار گروهی نمایش، تجربه‌ها و مهارت‌هایی متناسب با روان‌شناسی سن خود کسب کند؛ و تئاتر سازنده (نمایش خلاق)، نوع دیگری از نمایش است که به صورت خلق‌الساعه در کلاس به وجود می‌آید. در ایران، ادبیات نمایشی کودک و نوجوان با نام

جبار باغچه‌بان گره خورده است و او را پدر تئاتر کودک در ایران نامیده‌اند؛ زیرا او مشهورترین فردی است که به نوشتن و اجرای آثار نمایشی کودک پرداخت. مهم‌ترین رویداد در حوزه تئاتر کودک، اقدام کانون پرورش فکری کودک و نوجوان بود که «[...] در آن تلاش‌های جدی برای ارائه نمایش‌های کودکان صورت گرفت. از چهره‌های برجسته کانون پرورش فکری می‌توان به بیژن مفید اشاره کرد که با نمایش‌های «شاپرک خانم»، «ترب»، و «خورشید خانم آفتاب کن» نقش مهمی در جذب مخاطبان کودک ایفا می‌کنند» (مرشدی و نجاری، ۱۳۹۲، ص. ۳۱).

نظر به این مقدمه، برای تعریف ویژگی‌های گفت و گوی نمایشی، همان نمایشنامه متداول برای اجرا در حضور کودکان، مد نظر است که پایه تعریف مفاهیم آن نیز نمایشنامه به‌طور عام است. ویژگی‌های گفت و گوی نمایشی یا مکالمه دراماتیک، با نظر به هدف غایی اجرا، تعیین و تبیین می‌شوند.

ریشه شکل و ساختار گفت و گو در ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی به گفت و گوهای آموزشی - داستانی افلاطون بازمی‌گردد. افلاطون از گفت و گوهای سقراطوار در آموزش‌های فلسفی بهره برد و با وام گرفتن از ادبیات کلاسیک یونان، طرح گفت و گوهای خلاقانه‌ای را در انداخت که با ایجاد تنش میان دو شخصیت، به اصلی‌ترین شگردهای روایی، یعنی شخصیت‌پردازی و کشمکش نزدیک می‌شوند و ذهن مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهند. گفت و گویی که سازنده شخصیت و درون‌مایه باشد، سازنده ذهنیت مخاطب نیز هست؛ زیرا شخصیت، جانشین مخاطب در اثر محسوب می‌شود. طبیعی است که گفت و گو بر حسب نمود آن در داستان و نمایشنامه متفاوت است. گفت و گوهای ادبیات نمایشی، تنش را که سرشت درام است، میان شخصیت‌ها افزایش می‌دهد و باعث می‌شود ویژگی شخصیت‌های گفت و گو گسترش پیدا کند؛ در نتیجه، مخاطب در مواجهه با این شخصیت‌پردازی، با احساس همذات‌پنداری یا حسب تمایل به رمزگشایی داستان، بسیاری از پرسش‌ها را در ذهن خود ایجاد می‌کند یا پاسخ برخی پرسش‌های خود را دریافت می‌کند.

گفتار نمایشی در دو شکل کلام شخصیت و دستورالعمل صحنه منعقد می‌شود و با گفتار معمولی متفاوت است. «کلماتی که در نمایشنامه‌نویسی به کار می‌رود دارای مفهومی وسیع‌تر از مفاهیم لغوی و صرفی و نحوی آن‌هاست. تفاوت کلام دراماتیک با کلام عادی نیز در این است که نمایشنامه‌نویس از طریق موقعیت‌هایی خاص که فراهم می‌آورد، و در ارتباط با خصوصیات جسمی، اجتماعی و روانی اشخاص که این کلمات را بیان می‌دارند، نیرویی به آن می‌بخشد که در کلام عادی و معمولی وجود ندارد» (مکی، ۱۳۹۶، ص. ۱۲۸). در نمایشنامه، مکالمه بیش از سایر قسمت‌های نمایشنامه بر تماشاکنندگان تأثیر می‌گذارد. یک مکالمه دراماتیک پذیرفته‌شده از ویژگی‌هایی برخوردار است که مهم‌ترین آن‌ها به شرح زیر است.

انتقال معنای عاطفی با زبان (سبک)

وظیفه کلام دراماتیک، انتقال عاطفی مفاهیمی معین به مخاطب است؛ یعنی انتخاب کلمات و نحوه ترکیب آن‌ها باید به گونه‌ای باشد که مفاهیم و تصاویر مد نظر نمایشنامه‌نویس با مخاطب رابطه عاطفی برقرار کند. این مهم، عمدتاً به کمک چهار ویژگی زبان محقق می‌شود: معنی تحت‌اللفظی واژه؛ مفهوم وسیع (فرهنگی) واژه؛ ویژگی آوایی واژگان؛ و آهنگ جمله. «در قسمت معنی کلمات، نخست معنی لغوی و تحت‌اللفظی کلمه است که علم صرف و نحو حدود آن را معین می‌کند. این بخش را می‌توان استخوان‌بندی زبان نامید که کالبد تجربیات تجسم‌پذیر یا حدود مفاهیم را تهیه می‌کند. دوم، مفهومی وسیع است که افزون‌بر معنی لغوی آن در ذهن ما تولید می‌شود و این خود پیدا کردن معنای واقعی لغات را دشوار می‌کند؛ زیرا معنی و مفهومی که در فرهنگ‌ها ذکر می‌شود، در حقیقت به‌مثابه هسته‌ای است که گرداگرد آن را

چندین قشر از معانی و مصادیق دیگر فراگرفته است. [...] در صدای کلمات نیز دو خاصیت نهفته است؛ یکی خاصیت هجایی مقاطع کلمات و طرز ترکیب حروف از نظر صوت و مأنوس بودن اصوات گوناگون در یک کلمه یا جمله است که اگر به درستی از آن استفاده شود، قادر است گاهی، حتی بدون توسل به معنی تحت‌اللفظی عبارات، مفاهیمی را که هنرمند در نظر داشته است، به بهترین صورت در قلب و روح مخاطبانش بنشانند» (مکی، ۱۳۹۶، ص. ۱۲۹). منظور از آهنگ جمله این است که «[...] کلمات طوری قرار می‌گیرند که لحن‌گوینده عبارت، بی‌اختیار، آهنگی خاص پیدا می‌کند و جنبشی به خود می‌گیرد که در قسمتی، کلمات، مقطع و خشن ادا می‌شوند و در قسمتی دیگر، نرم و ملایم بیان می‌گردند. اجرای کلمه‌ای، کیفیتی آمرانه به خود می‌گیرد و تلفظ کلمه‌ای دیگر، مایه‌هایی از عدم اطمینان و تردید را در خود نهفته دارد. به این ترتیب، می‌بینیم که بخشی بزرگی از وظیفه القا و تلقین مفاهیم کیفیت مورد نظر را آهنگ بیان تعهد می‌کند» (مکی، ۱۳۹۶، ص. ۱۳۰).

جالب توجه است که ابراهیم مکی که ویژگی‌های فوق را با تعبیر «نیروهای چهارگانه کلام» در انتقال معنای عاطفی مؤثر می‌داند، در آوردن مثال نیکو به پژوهش‌های ادبی و نمونه شاهنامه توجه می‌کند: «حکیم ابوالقاسم فردوسی — آن‌طور که دکتر صورتگر توجه می‌کند — در بیت زیر که روبه‌رو شدن رستم با دیو سپید را به تصویر می‌کشد، هر چهار جنبه ذکر شده را در حد اعلا به خدمت گرفته است: بغرید غریدنی چون پلنگ / چو بیدار شد اندر آمد به جنگ. در این بیت، نخست معنی تحت‌اللفظی جمله مشاهده می‌شود که صریح و روشن و قابل فهم است. دوم، آهنگ رزمی و پرهیمانه و شکوهمندی دیده می‌شود که به مناسبت انتخاب کلمات «بغرید» و «پلنگ» و «بیدار» و «جنگ»، جنبشی، که به آهنگ رزم‌جویان مانده است، به جمله می‌دهد. از طرف دیگر، جسارت و گستاخی و بی‌پروایی را به نمایش می‌گذارد. در آخر، حروف کلمات «غرید» و «غریدن»، پیچیدن صدا در غار و در میان کوهستان را در ذهن مجسم می‌سازد» (مکی، ۱۳۹۶، ص. ۱۳۱). نکته آخر، سبک است که انتقال بخشی از معنای گفت‌وگو را بر عهده دارد. به همین سبب، ریتم کلام نیز با کیفیت عاطفی وقایع رابطه مستقیم دارد.

– واقع‌نمایی و باورپذیری

ویژگی واقع‌نمایی و باورپذیری میان ادبیات داستانی، ادبیات نمایشی و نگارش فیلمنامه مشترک است. منظور از واقع‌نمایی این است که گفت‌وگو باید مانند زندگی باشد و به مخاطب القا کند که این، یک گفتار واقعی است. واقع‌نمایی با واقع‌گرایی تفاوت دارد. «[...] واقع‌گرایی یک برنامه‌ریزی خاص ادبی بود که ایده آن نوشتن درباره آدم‌های معمولی در موقعیت‌های معمولی یا به کاربردن زبان معمولی بود [...]». در قرن بیستم، واقع‌گرایی به برنامه‌ریزی یأس‌آورتری به نام طبیعت‌گرایی تبدیل شد، به این معنا که زندگی انسان‌ها را نیروهای بیرونی همچون اقتصاد، محیط و محدودیت‌های درونی‌شان کنترل می‌کند [...]». اما واقع‌نمایی سبکی بود که واقع‌گرایان و طبیعت‌گرایان هر دو آن را به کار می‌گرفتند» (تورکو، ۱۳۸۹، ص. ۹۲-۹۳). در سینما نیز غیرواقعی بودن گفتار شخصیت‌ها، پذیرفته نیست و عوامل واقعی یا غیرواقعی بودن آن متعدد است. «گفتاری که شعاری یا شعری است واقع‌گرایانه [واقع‌نمایانه] و باورپذیر نیست و تجربه مخاطب امروز سینما را نادیده گرفته است. عواملی مانند اطناب جملات، ایستایی کلام، یکنواخت بودن آهنگ گفت‌وگو، استفاده از واژه‌های دشوار و پیچیده، عدم بهره‌گیری از زبان ایماواشاره و بی‌توجهی به دیگر خصوصیات گفت‌وگوی دراماتیک، گفت‌وگو را خشک، مصنوعی و باورناپذیر می‌سازد. شباهت گفت‌وگوی فیلم به گفت‌وگوی

واقعی، تنها یکی از عوامل مؤثر در باورپذیری و واقع‌گرایی [واقع‌نمایی] گفت‌وگوست. گفت‌وگو می‌تواند نسبت به کل اثر (متن) یا تجربه مخاطب غیرواقعی باشد. نویسنده‌ای که به‌جای ابداعات تازه و غافل‌گیرانه به کلیشه‌ها متوسل می‌شود، گفت‌وگویی غیرواقعی و باورناپذیر را در دهان شخصیت‌های داستان گذاشته است» (حیاتی، ۱۳۸۷، ص. ۲۰۶).

در نمایشنامه، بیشتر بر معمولی‌بودن اجزای کلام و تشخیص ترکیب آن تأکید می‌شود. «از آنجا که کلام دراماتیک برای گفتن و به‌اجرا در آمدن نوشته می‌شود و نه برای خواندن؛ و باز از آنجا که کلام دراماتیک زبان اشخاصی است که خود حرف می‌زنند و نه کسانی که از آن‌ها نقل قول بشود، از نظر ظاهر، باید حتی‌الامکان شبیه صحبت‌های روزمره مردم و در عین حال، دارای ویژگی و بافتی جز آن باشد که در زندگی عادی می‌شنویم. به عبارت دیگر، در کلام دراماتیک اجزای کلام عادی است. کلمه‌ها اغلب کلماتی هستند که در کوچه‌وبازار می‌شنویم؛ ولی ترکیب آن‌ها به نحوی است که تأثیری فوق‌العاده بر مخاطب می‌گذارد» (مکی، ۱۳۹۶، ص. ۱۳۳).

صراحت در گفت‌وگو و نمایشی بیشتر از گفت‌وگوی داستانی اهمیت دارد؛ زیرا قابل درک بودن، آن را معمولی و واقعی نشان می‌دهد. «... هم در داستان و هم در نمایشنامه، گفت‌وگو حتماً باید معمولی به نظر برسد. درست همان‌طور که گفت‌وگو در خیابان معمولی است. اما گفت‌وگو در نمایشنامه حتماً باید صریح‌تر از گفت‌وگو در داستان باشد، قابل درک‌تر باشد و «تعلیق ارادی ناباور» از سوی تماشاگری که وارد سالن تئاتر می‌شود ضروری است. همین موضوع درباره خواننده یک رمان یا داستان نیز صادق است» (تورکو، ۱۳۸۹، ص. ۱۰۳).

– ارتباط با طرح و خط سیر داستان

یکی از نقش‌های گفت‌وگو در ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی، ارتباط با طرح داستان است. این ارتباط می‌تواند شکل‌های متفاوتی داشته باشد که عمده‌ترین آن‌ها پیش‌بردن داستان و توزیع اطلاعات است. اگر گفت‌وگوی یک شخصیت، خشم یا ترحم شخصیت مقابل را برانگیزد و او را به کنشی وادارد، در واقع باعث شده است داستان به مرحله بعد وارد شود و بسط پیدا کند. گفت‌وگو ابزاری برای زمینه‌سازی است؛ برای مثال، وقوع اتفاقی می‌تواند در گفت‌وگو پیش‌بینی شود و زمینه حدس‌های مخاطب و رویدادهای بعد را فراهم آورد. به تعبیر دیگر، ارائه اطلاعات مقدماتی درباره حوادث آینده، یکی از وظایف گفت‌وگو نمایشی است: «در مکالمه باید کنایه و اشاره به حوادث آینده موجود باشد. در نمایشنامه‌هایی که در آن قتل و جنایت واقع می‌شود، باید علل و موجبات آن قتل معلوم شود و ضمناً اطلاعات مقدماتی برای وقوع این حادثه اظهار گردد» (اگری، ۱۳۸۵، ص. ۳۸۹).

توزیع اطلاعات با انجام دو عمل آشکار کردن یا پنهان کردن وقایع صورت می‌پذیرد. در یک مکالمه دراماتیک «... کلام نه تنها در مسیر روشن کردن رویدادها، که در بسیاری از مواقع دقیقاً به این منظور به کار می‌آید تا پرده‌ای از ابهام بر وقایع بگستراند و در سایه آن، روابطی جز آنچه واقع شده است در ذهن تماشاگر برقرار سازد؛ و از تضاد این دو، از در بیم و امید نگره داشتن تماشاگر، التهایی که ناشی از موقعیتی دراماتیک است پدید آورد و بر شدت هیجان نمایش بیفزاید. یعنی با مغشوش کردن رویدادها از طریق مکالماتی آشفته، به روشن کردن موقعیتی خاص در ورای توجیه امور، از طریق منطق متداول ارسطویی می‌پردازد» (مکی، ۱۳۹۶، ص. ۱۳۴).

– کشمکش بیرونی و درونی

گفت‌وگو در خلق کشمکش (موقعیت دراماتیک) نقش محوری دارد. «شیوه ساخت کلاسیک داستان به این ترتیب است: آرزو، تقابل، کشمکش» (تورکو، ۱۳۸۹، ص. ۴۵). یک گفت‌وگوی خوب باید هیجان نمایشی داشته باشد؛ یعنی داستانی را نقل کند، قهرمان داشته باشد؛ مبتنی بر کشمکش باشد؛ و... در هنرهای نمایشی، گفت‌وگو جایگزین ماجرای

دراماتیک است و می‌تواند همان تأثیر عاطفی کنش‌های نمایشی را ایجاد کند؛ در نتیجه، همان‌طور که هر پاره از ماجرای دراماتیک خط سیر دارد، یعنی از جایی آغاز می‌شود، اوج می‌گیرد و در جایی به پایان می‌رسد، گفت‌وگوی نمایشی هم سیر روبه‌تکامل دارد؛ یعنی از مطالب کم‌اهمیت‌تر شروع می‌شود و به مطالب مهم‌تر می‌رسد. به همین سبب، در مکالمه دراماتیک، کلام مؤثر را در پایان گفتار قرار می‌دهند: «ابتدا و انتهای یک گفتار، با ارزش‌ترین و قوی‌ترین موضع آن گفتار است. از بین این دو نیز، دومی، یعنی انتهای گفتار، تأثیر و نیروی بیشتری دارد. هر گاه اسمی را در انتهای یک جمله بیاوریم موجب می‌شود که آن جمله ضعیف شود و تمام حواس شنونده روی آن متمرکز گردد. در واقع، آن اسم مرجع و موضوع اصلی می‌شود. اگر کلمات مهم و با ارزش یک مکالمه را در آخر جمله اشخاص بازی بیاوریم، خودبه‌خود، نوعی کشش و تعلیق در مکالمه ایجاد کرده‌ایم که ضمن جلب توجه تماشاگر، وادارش خواهد کرد تا پایان مکالمه، وقایع را با دقت دنبال کند» (مکی، ۱۳۹۶، ص. ۱۴۷). کشمکش درون گفت‌وگوی نمایشی از طریق دیگری نیز تأمین می‌شود؛ دو طرف گفت‌وگو معمولاً صحبت یکدیگر را قطع می‌کنند و درباره حرف‌های طرف مقابل، مخالفت یا اظهار نظر می‌کنند. «مکالمه، گفت‌وگویی است دوجانبه که باید مرتب توسط دو طرف مکالمه قطع شود. هیچ‌گاه نباید اجازه داد که یک شخص بازی، حتی اگر با شخص بازی دیگر هم عقیده باشد، برای مدتی طولانی، تمام حرف‌های طرف مقابل را بپذیرد و با آن‌ها موافقت کند. باید او را واداشت که در بعضی از مواقع با گفتار مخاطبش به مخالفت برخیزد یا درباره موضوعی که عنوان کرده است، سؤال‌هایی را مطرح کند. این عمل باعث می‌شود که در تمام طول مکالمه، تالوویی از یک کشمکش مداوم، که در چهارچوب کشمکش اصلی قرار دارد، به چشم بخورد و در نتیجه، مکالمه زنده و سرشار باشد، توجه شنونده را جلب کند و حواس او را کاملاً به داستان مشغول دارد» (مکی، ۱۳۹۶، ص. ۱۴۰).

در گفت‌وگوی دراماتیک، کشمکش رو به اوج است. «فقط در موقعی که کشمکش در حال صعود و نمو است، گفت‌و شنود خوب و طبیعی جلوه می‌کند. برای ما به تجربه ثابت شده است که وقتی دو نفر از اشخاص بازی، مدتی طولانی به مکالمات دورودراز در روی صحنه می‌پردازند تا فاصله بین دو فعل را پُر کنند، چقدر خسته‌کننده است» (اگری، ۱۳۸۵، ص. ۳۸۶). در گفت‌وگوهای پینگ‌پنگی هم سیر تکامل گفت‌وگو ایجاب می‌کند که گاه یکی از دو طرف گفت‌وگو بر طرف دیگر غالب شود و با شکست او، گفت‌وگو را در مسیر هدف نمایش قرار دهد. «البته در بعضی از مواقع، نویسنده باید اجازه دهد که یکی از دو طرف در این مقابله، فرصت مناسبی را که برای حمله در اختیار دارد از دست بدهد، دیگری او را در مخمصه بیاورد، به حملاتی پی‌درپی بپردازد، فرصتی را که به حق متعلق به اوست از چنگش برآید و این جنگ و گریز، حمله و دفاع، شکست و پیروزی، به نحوی که البته در هر لحظه آن شنونده را به کشفی جدید نائل گرداند، ادامه پیدا کند» (مکی، ۱۳۹۶، ص. ۱۴۱).

کشمکش گفت‌وگو با پویایی آن نیز در ارتباط است. «[...] مکالماتی که ضمن یک کشمکش ساکن صورت می‌گیرد بی‌مایه و سطحی است؛ زیرا در این کشمکش بی‌حرکت هیچ‌یک از دو طرف مخالف، فتح و ظفیری نصیب نمی‌شود و به همین دلیل، برای مکالمه آن‌ها هم هدفی نیست» (اگری، ۱۳۸۵، ص. ۳۸۷).

– تناسب با شخصیت و کمک به شخصیت‌پردازی

مکالمه دراماتیک هم باید با شخصیت داستان و نمایش تناسب داشته باشد و هم با موقعیتی که شخصیت درگیر آن است. «شخصیت‌های داستان مانند شخصیت‌های واقعی، عیب و هنر خود را از طریق گفته‌های خود آشکار می‌کنند؛ آن‌ها

گاه به صراحت از خواسته‌ها و درونیات خود سخن می‌گویند، گاه غیرمستقیم و به‌طور ضمنی احساسات نهان خود را برملا می‌سازند و گاه با دروغ‌هایی که می‌گویند و از طریق تضاد گفتار و رفتارشان، حقیقت فکر یا عاطفه خود را افشا می‌کنند» (حیاتی، ۱۳۸۷، ص. ۱۷۸).

در شخصیت‌پردازی معمولاً بر سه ویژگی جسمی، روانی و اجتماعی تأکید می‌شود و مکالمه‌ای که معرف اشخاص بازی است باید این ویژگی‌ها را بازتاب دهد. «شخص بازی باید خودش به ما بگوید که کیست و با کنایه و اشاره معلوم سازد که چه خواهد شد» (اگری، ۱۳۸۵، ص. ۳۸۷). نمایشنامه‌نویس تناسب سبک گفتار شخصیت، یعنی دایره واژگان و سبک جملاتی را که استفاده می‌کند را با ویژگی‌های سه‌گانه فیزیکی، روانی و اجتماعی هم‌سو می‌کند تا دو چیز را روشن یا روشن‌تر کند: ویژگی بارز فرد؛ و آروزی فرد. «قهرمان داستان دو ویژگی اساسی دارد: یک ویژگی بارز فردی مانند شجاعت، گذشت یا غیرت و دیگری، یک آرزو؛ برای اینکه چیزی بشود یا چیزی را داشته باشد یا کاری را انجام دهد. این آرزو، قهرمان را متوجه هدف یا غایتی می‌کند» (تورکو، ۱۳۸۹، ص. ۴۵). این نکته را نیز باید در نظر داشت که گفتار شخصیت باید با موقعیت او نیز تناسب داشته باشد. «یعنی به فرض اگر شخص بازی مورد نظر ما، ادیبی سخنور است، به‌صرف ادیب‌بودنش نمی‌توانیم در هر موقعیتی، کلماتی ادیبانه و منسجم از دهانش بیرون کشیم؛ زیرا صرف‌نظر از اینکه این ادیب دانشمند، به اعتبار اشخاص مختلف که مخاطبانش هستند یا کسانی متفاوت که از آن‌ها سخن می‌گوید، شیوه سخن گفتنش دگرگون می‌شود، به‌ازای موقعیتی نیز که خود در آن قرار می‌گیرد، نحوه بیانش تغییر خواهد کرد» (مکی، ۱۳۹۶، ص. ۱۴۳).

– اشتمال بر صراحت و سادگی

از آنجا که گونه‌های نمایشنامه و فیلمنامه برای اجرا نوشته می‌شود، تماشاگر باید در همان لحظه که کلمه‌ای را می‌شنود، آن را فهم کند؛ برای مثال، در فیلمنامه‌نویسی بر استفاده از کلماتی تأکید می‌شود که به راحتی در دهان بازیگر می‌چرخد. «درک عبارت‌ها و جمله‌های پیچیده و استعاری، لذتی است که خوانندگان فرهیخته متون قدیمی و ادیبان را به وجد می‌آورد. اما تماشاگر فیلم که به سینما آمده است تا از طریق همدردی با شخصیت داستان، انرژی‌های عاطفی خود را تخلیه کند و فرصت تأمل هم ندارد، گفت‌وگویی را ترجیح می‌دهد که به راحتی فهمیده شود. گفت‌وگوی خوب سینمایی مشخصاتی دارد: هم در لفظ و هم در معنا ساده است؛ به راحتی در دهان بازیگر می‌چرخد؛ و به سادگی از سوی بیننده درک می‌شود. به همین سبب، در اقتباس از ادبیات کهن، ساده‌سازی جملات پیچیده و دشوار، فرایندی است که فیلمنامه‌نویس باید در بازنویسی گفت‌وگوها به کار برد» (حیاتی، ۱۳۸۷، ص. ۱۹۱). در نوشتن مکالمه دراماتیک، رعایت این اصل شرط است که به دلیل سپردن و حفظ کردن آن آسان باشد؛ طوری که بتوان آن را به راحتی روی صحنه برد. «نمایشنامه‌نویس قبل از نوشتن نمایشنامه، عمیقاً درباره اشخاص بازی نمایشنامه‌اش فکر و تأمل کرده است. او می‌داند که هدف از هر جمله از گفتار هر شخص بازی چیست و آن جمله چگونه باید ادا شود. بنابراین، باید مقاصدش را آن‌چنان صریح و روشن بنویسد که هیچ‌گونه امکان سوء تفاهمی برای کارگردان و هنرپیشگان به وجود نیآورد» (مکی، ۱۳۹۶، ص. ۱۴۹). علاوه بر ساده‌فهم بودن مکالمه، ضروری است که اجزای کلام به نحوی در کنار هم قرار گیرند که اجرای آن با مشکل مواجه نشود و چنان نباشد که بازیگر قسمتی را فراموش کند یا متوجه نشود که چگونه باید گفتار نوشته‌شده را ادا کند.

- پردازش زاویه دید (دیدگاه)

زاویه دید عینی و زاویه دید نمایشی عمدتاً با گفت‌وگو تأمین می‌شود. تفاوت اصلی نمایشنامه با داستان این است که داستان‌نویس می‌تواند به ذهن شخصیت‌ها وارد شود و آن را بیان کند؛ اما رهیافت نمایشنامه‌نویس، ذهنیت عینی است. به همین دلیل، در نمایش برای بیان اندیشه‌ها و احساسات از حدیث نفس یا صحبت با خود استفاده می‌شود. در تعریف صدای روایت باید گفت: اگر روایت آنچه را برای شخصیت روی می‌دهد، روایت کند با «صدای عینی» مواجهیم؛ و اگر همه چیز در ذهن شخصیت بگذرد، این صدا، «صدای ذهنی» است؛ و اگر به جای نویسنده، شخصیتی که خلق شده، چیزی را بگوید، آن صدا، «صدای نمایشی» است. اگر داستان به صورت یک دایره در نظر گرفته شود، چنانچه راوی بیرون دایره بایستد و روایت کند با صدای عینی مواجهیم و اگر دایره را بپیماید و به ذهن و درون شخصیت نفوذ کند و او را به عمل کردن، فکر کردن و سخن گفتن وادارد، با صدای ذهنی مواجهیم که هم جنبه روایت دارد، چون ما به جنبه‌های ذهنی شخصیت دست یافته‌ایم و هم جنبه بازتاب دارد، چون ما از نحوه به کار گرفتن شخصیت توسط راوی فهمیده‌ایم که او چه احساسی نسبت به شخصیت دارد. پس صدای عینی فراگیرتر از صدای ذهنی است. صدای نمایشی از این هم فراگیرتر است (تورکو، ۱۳۸۹، ص. ۵۹). «به این ترتیب، صدای ذهنی انحصاری است چون تنها یک جنبه دارد و صدای عینی فراگیر است؛ زیرا دو جنبه دارد: روایی و بازتابی. اما صدای نمایشی فراگیرتر از این دو است چون جنبه سوم هم دارد [...] جنبه ذهنی از زاویه دید شخصیت اصلی [...]» (تورکو، ۱۳۸۹، ص. ۶۱).

تفاوت تک‌گویی با خودگویی (حدیث نفس) و تک‌گویی نمایشی نیز جالب توجه است. میرصادقی برای تک‌گویی انواعی قائل است؛ از جمله تک‌گویی درونی، خودگویی و تک‌گویی نمایشی. تک‌گویی، صحبت یک‌نفره‌ای است که یا مخاطب دارد یا بدون مخاطب ادا می‌شود و گاه ممکن است همه داستان یا نمایشنامه را در بر گیرد. تک‌گویی درونی، گفتاری است که در ذهن شخصیت اصلی جریان دارد و معمولاً در زاویه دید اول شخص روایت می‌شود. آنچه هست، ارتباط تک‌گویی درونی با تداعی معنا است. «اساس تک‌گویی درونی بر تداعی معانی است. به کمک تک‌گویی درونی، خواننده به‌طور غیرمستقیم در جریان افکار و احساسات شخصیت داستان و واکنش‌های او نسبت به محیط قرار می‌گیرد و سیر اندیشه‌ها و بازتاب عاطفی او را دنبال می‌کند. اگر راوی به محیط دوروبر حاضر خود واکنش نشان بدهد، تک‌گویی درونی او، داستانی را تعریف می‌کند که در همان موقع در اطراف او می‌گذرد. اگر افکار او بر محور خاطره‌هایی می‌گذرد، تک‌گویی او بعضی از حوادث گذشته را که با زمان حال تداعی می‌شود، مرور می‌کند. دست آخر اگر تک‌گویی او، اساساً واکنشی است، سیر اندیشه راوی، نه زمان حال را گزارش می‌کند و نه یادآور زمان گذشته داستان است. تک‌گویی درونی، داستانی برای خودش با زمان نامشخص است» (میرصادقی، ۱۳۹۹، ص. ۱۴۴-۱۴۵).

خودگویی یا حدیث نفس، یعنی شخصیت افکار و احساسات خود را به زبان می‌آورد؛ به نحوی که از یک سو، عمل داستان را پیش می‌برد و از سوی دیگر، مخاطب از اندیشه و نیت او آگاه می‌شود. یعنی علاوه بر انتقال اطلاعات با شخصیت‌پردازی هم مواجهیم. تک‌گویی نمایشی، یکی از شیوه‌های نقل تک‌گویی‌ها، اعم از تک‌گویی ساده یا مطلق، تک‌گویی درونی و خودگویی یا حدیث نفس است که در شعر و نمایشنامه هم به کار می‌رود.

- پردازش مکان، زمان و فضا

گفت‌وگوی نمایشی می‌تواند به معرفی زمان و مکان و فضا سازی کمک کند. با اینکه پردازش مکان نمایشی به عهده طراحی صحنه است، در بسیاری از نمایشنامه‌های مدرن، شخصیت کلامی می‌گوید که ضمن آن، مکان واقعه را مشخص

یا تأثیر روح آن را بیشتر می‌کند. این شگرد دربارهٔ زمان هم صدق می‌کند و با اینکه مشخص کردن دوره و زمان واقعهٔ نمایش، تا حد زیادی بر عهدهٔ لباس، دکور و نور است، برخی نمایشنامه‌نویسان از کلام شخصیت نیز برای معرفی زمان استفاده می‌کنند. همچنین، مکالمهٔ دراماتیک، فضاسازی می‌کند. «هر نمایشنامه‌ای فضای خاص خود را دارد؛ شاد است، غم‌انگیز است، مرموز است، عادی است، دارای ریتمی تند و یا ضربه‌انگیز ملایم است. بعد از وقوع حادثه‌ای، نمایش آغاز می‌شود یا آنکه بالارفتن پرده هم‌زمان با وقوع واقعه‌ای است. در ابتدای نمایش، جمیع امور در روال عادی خود جریان دارد یا آنکه مسئله‌ای همه‌چیز را به هم ریخته است. همهٔ این موارد و صدها مورد دیگر، هر یک فضای خاص خود را می‌طلبد. سهمی عمده از این فضاسازی نیز بر عهدهٔ مکالمهٔ نمایشنامه است» (مکی، ۱۳۹۶، ص. ۱۴۰).

آنچه تا اینجا بیان شد، مهم‌ترین ویژگی‌های گفت‌وگوی دراماتیک بود که همه، کمابیش در نمایشنامه‌نویسی برای کودکان و نوجوانان نیز به کار می‌آیند و باید تناسب زبان کودکان را به هر مورد افزود. در ادامه، ده حکایت مثنوی از میان داستان‌های حیوانات که ذکر آن رفت، براساس گفت‌وگوی نمایشی واکاوی می‌شود.

ب) واکاوی گفت‌وگوی نمایشی در حکایات حیوانات

در واکاوی گفت‌وگوهای نمایشی حکایات حیوانات، غرض این است که زیربوم‌های جذابیت داستانی و کشش روایی در قصه‌های مثنوی نشان داده شود تا بازنویس نمایشنامهٔ کودک و نوجوان به چهارچوب داستان بسنده نکند و شگردهای پردازش گفت‌وگو را نیز در نظر گیرد. در ابتدای هر بخش، خلاصهٔ داستان با بازگردانی ساده و متناسب کودک آمده است.

– بقال و طوطی (مولوی، ۱۳۷۵، د. ۱/ ۲۴۷)

بقالی، طوطی زیبا و خوش‌نوايي داشت که با مشتریان او سخن می‌گفت و آنان را سرگرم می‌کرد. هر وقت هم که بقال از دکان بیرون می‌رفت، طوطی مراقب دکان او بود. روزی طوطی در دکان به پرواز درآمد و چند شیشهٔ روغن را بر زمین ریخت. وقتی بقال به دکان برگشت و دید که روغن‌ها روی زمین پخش شده، عصبانی شد و طوری بر سر طوطی ضربه زد که موهای سرش ریختند. طوطی تا چند روز ساکت ماند و سخن نگفت. این گذشت، تا اینکه یک روز، مردی که سرش مو نداشت از کنار دکان گذشت. همین که چشم طوطی به او افتاد، خیال کرد سر بی‌موی آن مرد هم به خاطر ریختن شیشه‌های روغن است. ناگهان طوطی به سخن آمد و از آن مرد پرسید: آیا تو هم از شیشه روغن ریختی؟ مردم با شنیدن این سخن به خنده افتادند، چون طوطی آن مرد را با خودش مقایسه کرده بود.

چنان‌که گفته شد، اگر کلمات مهم و باارزش یک مکالمه در آخر جملهٔ اشخاص بازی آورده شود، خودبه‌خود، نوعی کشش و تعلیق در مکالمه ایجاد می‌شود. بارزترین ویژگی گفت‌وگوی نمایشی در این حکایت، جایگاه درست حرف‌های طوطی است؛ به‌ویژه اینکه مکالمه‌ای کمیک را رقم می‌زند. اوج یک مکالمهٔ خنده‌دار باید در آخر گفتار باشد تا انرژی انباشته در درون داستان را ناگهان به خندهٔ تماشاگر برساند. اینکه مولوی می‌گوید: از قیاسش خنده آمد خلق را؛ این خنده آمدن نه تنها از معنی، بلکه از سبک داستانی هم حاصل شده است. در ابتدای داستان مرد بقال حرف می‌زند و طوطی ساکت است.

روزکی چندی سخن کوتاه کرد	مرد بقال از ندامت آه کرد
ریش برمی‌کند و می‌گفت ای دریغ	کآفتاب نعمتم شد زیر میخ
دست من بشکسته بودی آن زمان	چون زدم من بر سر آن خوش زبان

سکوت طوطی و تبدیل شدن حرف زدن او به یک مسئله، حواس مخاطب را به خود معطوف می‌کند و او را در بیم و امید رخ دادن یک حادثه می‌گذارد و آن حادثه، حرف زدن طوطی است که در یک موقعیت مناسب این اتفاق می‌افتاد و گفتاری طنزانه خلق می‌شود.

طوطی اندر گفت آمد در زمان	بانگ بر درویش زد که هی فلان
از چه ای کل با کلان آمیختی	تو مگر از شیشه روغن ریختی

– شیر و خرگوش و جانوران (مولوی، ۱۳۷۵، د. ۱/ب ۹۰۳)

در زمان‌های قدیم، تعدادی از حیوانات در چمنزار زیبایی زندگی می‌کردند که جوی آب در آن روان بود و گل‌ها و سبزه‌های زیادی داشت که با وجود آن‌ها گل‌ها بوی خوشی مثل عطر در هوا پخش می‌کردند. اما کنار آن چمنزار، شیری زندگی می‌کرد که گاه به حیوانات حمله می‌کرد تا یکی از آن‌ها را شکار کند. حیوانات از حمله‌های شیر می‌ترسیدند و نمی‌توانستند از زیبایی‌های چمنزار لذت ببرند و آرامش داشته باشند. روزی حیوانات تصمیم گرفتند به نزد شیر بروند و به او بگویند: به جای اینکه هر روز قصد شکار کنی و ما را بترسانی، بپذیر که ما خودمان، هر روز یکی از جانوران این چمنزار را برای غذای تو بفرستیم. شیر موافقت کرد. مدتی گذشت و قرعه به نام خرگوش افتاد. خرگوش به حیوانات دیگر گفت: در فرستادن من عجله نکنید، تا همه شما را از دست شیر نجات دهم. جانوران موافقت کردند. خرگوش یک ساعت صبر کرد تا از وقت ناهار خوردن شیر بگذرد. بعد آرام و آهسته به سوی شیر رفت و دید از گرسنگی عصبانی و کم‌طاقت شده است. شیر وقتی خرگوش را دید، فریاد زد: از کجا می‌آیی؟ خرگوش گفت: من خرگوشی را برای ناهار شما آورده بودم، اما شیر دیگری در راه، آن را از من گرفت و هرچه گفتم این خرگوش غذای سلطان جنگل است، توجهی نکرد و گفت: اینجا شکارگاه من است و قدرت من از آن شیر که می‌گویی، بیشتر است. من هم با عجله آمدم تا شما را خبر کنم. شیر از جای خود برخاست و به خرگوش گفت: آن شیر را به من نشان بده. خرگوش، شیر را بر سر چاهی برد که آب آن بسیار روشن و شفاف بود و به او گفت: من را در کنار خود بگیر و بر سر چاه ببر تا آن شیر را به تو نشان دهم. شیر خرگوش را در کنار خود گرفت و بر سر چاه رفت و در آب نگاه کرد و در آب تصویر شیری را دید که خرگوشی را گرفته است. او گمان کرد شیری که در چاه دیده، همان شیری است که خرگوش درباره آن حرف زده بود. خرگوش را رها کرد و برای جنگیدن با شیر خود را در چاه انداخت و مُرد. خرگوش با خوشحالی پیش جانوران دیگر رفت و به آن‌ها خبر داد که شیر در چاه افتاد و مرد. از آن روز به بعد، حیوانات با شادی به زندگی خود در چمنزار ادامه دادند.

گفت و گویای حکایت شیر و خرگوش و نخجیران، یکی از بهترین نمونه‌ها برای گفت‌وگوی کاربردی در نمایش است؛ زیرا به خوبی قصه را پیش می‌برد.

در نخستین گفت‌وگوی حیوانات و شیر، واقعه یا وقایعی را در آینده قصه پیش‌بینی می‌کند؛ نخست اینکه شیر دیگر به چمنزار حمله نمی‌کند؛ و دیگر اینکه شیر، حیوانات را بیم می‌دهد که دروغی در میان نباشد. در نگارش نمایشنامه اقتباسی برای کودکان، حفظ این پیش‌بینی‌ها به جذابیت داستان کمک می‌کند و بازگردانی آن به زبان ساده، مرحله‌ای دیگر

است که بازنویس آن را انجام خواهد داد. گفتار شیر درباره زخمی که از دروغ مردمان خورده است، در حدود پنج، شش جمله پردازش شده و زمان بندی مناسبی برای کاشت رویدادهای بعدی در نمایش کودک و نوجوان است (در گفت‌وگوهای میان شیر با حیوانات، گفتار شیر، با زیرخط مشخص شده است).

حیله کردند آمدند ایشان به شیر	کز وظیفه، ما تو را داریم سیر
جز وظیفه در پی صیدی میا	تا نگردد تلخ بر ما این گیا
گفت آری گر وفا بینم نه مکر	مکرها بس دیده‌ام از زبید و بکر
من هلاک فعل و مکر مردمم	من گزیده زخم مار و کژدمم
مردم نفس از درونم در کمین	از همه مردم بتر در مکر و کین
گوش من لایلدع المومن شنید	قول پیغمبر به جان و دل گزید

از اینجا به بعد گفت‌وگوی پُرکشمکشی میان حیوانات و شیر درمی‌گیرد که در خدمت آموزه‌ای عرفانی است؛ اما تقابل توکل و جهد، فحوایی نیست که مناسب کودکان باشد و اگر بازنویس یک گام به عقب برگردد، می‌تواند مفهوم دیگری مانند دوگانه بنیادین «تلاش خود/ اعتماد به دیگری»، یا مفهومی مشابه را جایگزین کند و کلام پیش‌رونده و رو به صعود طرفین گفت‌وگو را حذف نکند.

جمله گفتند ای حکیم باخبر	الحذر دل لیس یغنی عن قدر
در حذر شوریدن شور و شر است	رو توکل کن توکل بهتر است
با قضا پنجه بزن ای تند و تیز	تا نگیرد هم قضا با تو ستیز
مرده باید بود پیش حکم حق	تا نیاید زخم از رب الفلق
گفت آری گر توکل رهبر است	این سبب هم سنت پیغمبر است
گفت پیغمبر به آواز بلند	با توکل زانوی اشتر بیند
رمز الکاسب حییب الله شنو	از توکل در سبب کاهل مشو

ظرفیت دیگری که در اقتباس نمایشی برای کودکان و نوجوانان از گفتار مذکور متصور است؛ پرسش و پاسخ‌هایی است که در نمایش‌های آموزشی و نزدیک به برنامه‌های فلسفه برای کودکان پردازش می‌شود، به‌ویژه اینکه وجود مثال‌های و تمثیل‌های متناسب با درک کودکان در شعر مولوی بسیار است. برای مثال، جانوران برای شیر مثال انسانی را می‌آورند که تلاش‌های او در برابر پیشامدهای روزگار بیهوده است و وقتی می‌خواهد از مار فرار کند گرفتار اژدها می‌شود؛ و شیر هم برای حیوانات مثال نردبان را می‌آورد که باید پله‌پله از آن بالا رفت و

قوم گفتندش که کسب از ضعف خلق	لقمه تزویر دان بر قدر خلق
نیست کسبی از توکل خوب‌تر	چیست از تسلیم خود محبوب‌تر
بس گریزند از بلا سوی بلا	بس جهند از مار سوی اژدها
حیله کرد انسان و حیله‌ش دام بود	آنک جان پنداشت خون‌آشام بود
صد هزاران طفل کشت آن کینه‌کش	و آنکه او می‌جست اندر خانه‌اش [...]
گفت شیر آری ولی رب العباد	نردبانی پیش پای ما نهاد
پایه پایه رفت باید سوی بام	هست جبری بودن اینجا طمع خام

دست داری چون کنی خود را تو لنگ	پای داری چون کنی خود را تو لنگ
بی زبان معلوم شد او را مراد	خواجه چون بیلی به دست بنده داد
آخر اندیشی عبارت‌های اوست [...]	دست همچون بیل اشارت‌های اوست

اوج گرفتن گفت و گوی شیر و حیوانات به گزارش کوتاه «جمله با وی بانگ‌ها برداشتند...» پایان می‌یابد که در نمایش برای کودک و نوجوان می‌تواند به صحنه مهمه و صدای نامفهوم اصوات شیر و جانوران تبدیل شود (زین نمط بسیار برهان گفت شیر/ کز جواب آن جبریان گشتند سیر/ روبه و آهو و خرگوش و شغال/ جبر را بگذاشتند و قیل و قال). گفت و گوی بعد که میان خرگوش و جانوان شکل می‌گیرد، باز هم به پیش‌بردن سیر داستان کمک می‌کند. حیوانات از خرگوش می‌خواهند زودتر نزد شیر برود و او به آن‌ها می‌گوید عجله نکنند؛ زیرا تدبیری در سر دارد که می‌توان حیوانات را برای همیشه از شر شیر نجات دهد. واضح است که در این گفت و گو، وقوع اتفاقات آینده پیش‌بینی می‌شود و انتظار مخاطب را رقم می‌زند.

جان فدا کردیم در عهد و وفا	قوم گفتندش که چندین گاه ما
تا نرنجد شیر، رو رو زود زود	تو مجو بدنامی ما ای عنود
تا به مکرم از بلا بیرون جهید	گفت ای یاران مرا مهلت دهید
ماند این میراث فرزندانان	تا امان یابد به مکرم جانتان
همچنین تا مخلصی می‌خواندشان [...]	هر پیمبر در میان امتان

و مانند گفت و گوی پیشین باز هم وجود کشمکش میان خرگوش و حیوانات شکل می‌گیرد که باعث پردازش یک مضمون می‌شود و بازگردانی آن به زبان کودکان بسیار مؤثرتر از حذف آن و نگه‌داشتن صرفاً یک چهارچوب داستانی است.

خویش را اندازه خرگوش دار	قوم گفتندش که ای خر، گوش دار
در نیاوردند اندر خاطر آن	هین چه لاف است اینکه تو از بهتران
ورنه این دم لایق چون تو کی است	معجبی با خود، قضامان در پی است
مر ضعیفی را قوی رایبی فتاد	گفت ای یاران حقم الهام داد
آن نباشد شیر را و گور را	آنچ حق آموخت مر زنبور را
حق بر او آن علم را بگشاد در [...]	خانه‌ها سازد پر از حلوای تر
در میان آر آنچ در ادراک تست	بعد از آن گفتند کای خرگوش چست
باز گو رایبی که اندیشیده‌ای	ای که با شیری تو در پیچیده‌ای
جفت طاق آید گهی گه طاق جفت [...]	گفت هر رازی نشاید باز گفت

خرگوش به شیر می‌رسد و در گفت و گوی نمایشی میان آن‌ها، دو ویژگی شخصیت‌پردازی و سبک به‌خوبی مشاهده می‌شود. شیر عصبانی است و خشم و غرور خود را در زبانش نشان می‌دهد. بانگ‌زدن شیر، آهنگ صدای او را بالا می‌برد و این آهنگ در واژگان منتخب، و سطح آوایی آن‌ها نیز آشکار می‌شود. واژگانی مانند: «های! ای ناخلف! بدریده‌ام! مالیده‌ام! و...»؛ «نیم خرگوش» نامیدن خرگوش و استفاده از ضمیر «ما» برای خود، همگی سبکی به گفتار شیر می‌بخشد که هم ویژگی‌های شخصیتی او را بازتاب می‌دهد و هم نیاز او را در این لحظه ماجرا به اینکه محترم شمرده و شاه دیده شود، القا می‌کند. گفتار خرگوش هم با سبک گفتار فرودستان پردازش شده است و به‌جاست که در اقتباس‌های نمایشی برای کودکان و نوجوانان، سبک کلی حفظ شود.

بیانگ برزد شیر، های ای ناخلف
 من که گوش پیل نر مالیده‌ام
 امر ما را افکنند اندر زمین
 غره این شیر ای خر، گوش کن
 گر دهد عفو خدواندیت دست
 این زمان آیند در پیش شهان
 عذر نادان را نمی‌شاید شنید
 من چه خرگوشم که در گوشم نهی
 عذر استم دیده‌ای را گوش دار
 گمراهی را تو مران از راه خود
 هر خسی را بر سر و روی نهی
 از کرم دریا نگردد بیش و کم
 جامه هرکس برم بالای او

چون رسید او پیش تر نزدیک صف
 من که گاوآن را ز هم بدریده‌ام
 نیم خرگوشی که باشد کو چنین
 ترک خواب و غفلت خرگوش کن
 گفت خرگوش الامان عذریم هست
 گفت چه عذر ای قصور ابلهان
 مرغ بی‌وقتی سرت باید برید
 عذرت ای خرگوش از دانش تهی
 گفت ای شه ناکسی را کس شمار
 خاصه از بهر زکات جاه خود
 بهر کو آبی به هر جو می‌دهد
 کم نخواهد گشت دریا زین کرم
 گفت دارم من کرم بر جای او

بعد از این، بازم گفت و گو در خدمت اهداف داستانی است و گره خوردن آن به کنش‌های تصویری، هم جذابیت نمایشی را افزون می‌کند و هم به ویژگی واقع‌نمایانه گفت و گو نزدیک می‌شود؛ زیرا از جایی خرگوش و شیر باهم به سمت شیر بر ساخته خرگوش حرکت می‌کنند و در راه خرگوش به تفصیل از ماجرای خیالی که ساخته است برای شیر سخن می‌گوید تا او را به انجام آنچه در ذهن دارد ترغیب کند. بلندی گفتار خرگوش و جواب کوتاه شیر، سبک نمایشی گفت و گو را رقم می‌زند که به شخصیت‌پردازی نیز کمک می‌کند.

با رفیق خود سوی شاه آمدم
 جفت و هم‌ره کرده بودند آن نفر
 قصد هر دو هم‌ره آینده کرد
 خواجه تاشان که آن در گهیم
 پیش من تو یاد هر ناکس میار
 گر تو با یارت بگردید از درم
 روی شه بینم برم از تو خبر
 ورنه قربانی تو اندر کیش من
 پیش در شو گر همی گویی تو راست
 و دروغ است این سزای تو دهم

من به وقت چاشت در راه آمدم
 با من از بهر تو خرگوشی دگر
 شیری اندر راه قصد بنده کرد
 گفتمش ما بنده شاهنشیم
 گفت شاهنشیه که باشد شرم‌دار
 هم تو را و هم شهت را بردم
 گفتمش بگذار تا بار دگر
 گفت هم‌ره را گرونه پیش من
 گفت بسم الله بیا تا او کجاست
 تا سزای او و صد چون او دهم

– هدهد و سلیمان (مولوی، ۱۳۷۵، د. ۱ / پ. ۱۲۰۵)

سلیمان^(ع)، پیامبر خدا بود که زبان پرندگان را می‌فهمید. او روزی بر تخت نشست و همه پرندگان آمدند تا با سلیمان سخن بگویند. همه مرغان دوست داشتند با سلیمان حرف بزنند و هنر خود را به او نشان دهند. وقتی نوبت به هدهد رسید و قرار شد از توانایی‌های خودش سخن بگوید، به سلیمان گفت: ای شاه! من از بین همه هنرهایی که دارم، درباره یکی

حرف می‌زنم که کمترین هنر من است. سلیمان گفت: سخن کوتاه باشد بهتر است، بگو. هدهد گفت: من وقتی در اوج پرواز می‌کنم، از آنجا می‌توانم آب را در ته زمین ببینم و بفهمم آب کجای زمین است، چه رنگی دارد و از خاک می‌جوشد یا سنگ؛ ای سلیمان! وقتی با لشکریان خود به سفر می‌روی، مرا با خود همراه کن تا آب لشکرگاه تأمین باشد. سلیمان گفت: تو در بیابان‌های بی‌آب، رفیق مهربانی هستی.

در این حکایت، خودِ گفت‌وگو به مثابه موضوعی ارزشمند در خور توجه است. همه پرنندگان با سلیمان حرف می‌زنند؛ اما سلیمان که شاه است کدام گفتار را ترجیح می‌دهد: (گفت کوتاه بهتر است)؛ و هدهد دانا این موضوع را می‌داند. پس کلام او ساده و صریح است و چنان که گفته شد صراحت و سادگی، یکی از مؤلفه‌های مکالمه دراماتیک است. این گفتار، کوتاه است اما نه فقط در زمان‌بندی و میزان کل جملات به کاررفته؛ بلکه کوتاهی هر جمله‌ای که ادا می‌شود جالب توجه است. فرودستی قرار است به فرادستی درباره توانایی‌های خود سخن بگوید و وقت او را هم تلف نکند. هدهد فواید هنر خود را در چند فعل شماره و فهرست می‌کند: آب را در زمین می‌بینم؛ می‌بینم تا کجا است؛ می‌بینم در چه عمق است؛ می‌بینم چه رنگ است؛ می‌بینم از خاک می‌جوشد یا از سنگ؛ و بعد از این فهرست، سلیمان را متقاعد می‌کند که چنین آگاهی را در سفرها با خود همراه کند چون به کار لشکرگاه می‌آید. گفت‌وگو موفق است و سلیمان او را رفیق نیکو خطاب می‌کند.

گفت ای شه یک هنر کان کهتر است	بباز گویم، گفت: کوتاه بهتر است
گفت برگو تا کدام است آن هنر	گفت من آنکه که باشم اوج بر
بنگرم از اوج با چشم یقین	من ببینم آب در قعر زمین
تا کجا است و چه عمقستش چه رنگ	از چه می‌جوشد ز خاکی یا ز سنگ
ای سلیمان بهر لشکرگاه را	در سفر می‌دار این آگاه را
پس سلیمان گفت ای نیکو رفیق	در بیابان‌های بی‌آب عمیق

– طوطی و مرد بازرگان (مولوی، ۱۳۷۵، د. ۱/ب ۱۵۰)

بازرگانی طوطی زیبایی داشت که او را در قفس نگه داشته بود. مرد بازرگان یک روز به خانه آمد و به خانواده خود گفت: می‌خواهم به کشور هندوستان سفر کنم. بعد از همه پرسید: شما چه هدیه‌ای دوست دارید از هندوستان برایتان بیاورم؟ بازرگان این سؤال را از طوطی هم پرسید. طوطی می‌دانست که در سرزمین هندوستان، طوطیان زیادی زندگی می‌کنند. او از مرد بازرگان خواست تا از طرف طوطی به طوطیان هندوستان بگوید: درحالی که شما آزاد هستید و با خوشحالی پرواز می‌کنید، من اینجا در قفس زندگی می‌کنم و غمگین هستم. مرد بازرگان به هندوستان رفت و پیام طوطی را به دوستانش رساند. اما همینکه حرف‌های او به پایان رسید، یکی از طوطیان از شاخه درخت بر زمین افتاد و مُرد؛ و بازرگان از گفتن این پیام پشیمان شد. وقتی مرد بازرگان به وطن خود بازگشت، هدیه‌هایی را که آورده بود، به خانواده خود داد. طوطی از او پرسید، پس هدیه من کو؟ بازرگان جواب داد: من از اینکه پیام تو را رساندم، پشیمان هستم؛ چون یکی از طوطیان هند، وقتی حرف‌های تو را شنید بر زمین افتاد و جان داد. طوطی با شنیدن این خبر، بر کف قفس افتاد. مرد بازرگان بسیار ناراحت شد و طوطی را از قفس بیرون انداخت. ناگهان، طوطی پرواز کرد. او از کاری که طوطی هندی کرده بود، فهمید باید این‌طور نشان دهد که او مرده است تا بازرگان در قفس را باز کند.

برخلاف حکایت پیشین، که تأثیر گفت‌وگو در ایجاز آن بود، در گفتار طوطی‌بازرگان، اطناب شگردی بسیار مؤثر است. در این اطناب، بارزترین ویژگی، سبک زبان طوطی در بیان حال خود است و بنابراین با کلامی مواجهم که آرزو و ویژگی شخصیت را در سبک پردازش کرده است.

ابتدا طوطی برای هم‌نوعان خود توضیح می‌دهد که در چه وضعیتی است و گرفتاری خود را با آزادی آن‌ها مقایسه و از بی‌اعتنایی آن‌ها شکوه می‌کند. این گله‌مطول، در صورت حفظ شکل و ساختار است که معنا را منتقل می‌کند. آیا شایسته است من در شوق رهایی باشم و اینجا در فراق بمیرم؟ آیا رواست که من در بند سختی باشم و شما گاهی بر سبزه و گاهی بر درخت باشید؟ آیا این وفای دوستان است که من در حبس باشم و شما در گلستان باشید؟... همه این پرسش‌ها نشان می‌دهد مولوی از کلام مؤثر، یعنی پرسش در معنای سرزنش، (که در علم معانی مطرح است) چه نیکو بهره برده تا مخاطب بداند که در حین ادای این گفتار، طرف دیگر گفت‌وگو که طوطیان هند هستند مانند او تحت تأثیر قرار خواهند گرفت؛ چون مخاطب جانشین شخصیت است.

از اینجا به بعد آواز طوطی را می‌شنویم: یاد آرید این مهان زین مرغ زار...؛ این آواز چنان زیباست که در هنر بزرگسالان به بازتولید موسیقایی رسیده است. بهره‌گیری مولوی از نیروهای آوایی کلام، تأثیرگذاری آن را به اوج رسانده است (غلبه مصوت بلندآ که تداعی گر آه است: یاد آرید ای مهان زین مرغ زار / یک صبحی در میان مرغزار) و البته از نویسنده نمایش کودک انتظار حفظ دقیق اصوات نیست؛ اما اگر آگاه باشد که باید آواز طوطی را با سبکی که نشان‌دهنده ناراحتی اوست، بازآفرینی کند و حال‌وهوای شخصیت را برساند، بخشی از همان تأثیربخشی شعر مولوی را در نمایش کودک نیز حفظ کرده است.

نکته دیگر استفاده از شیوه تک‌گویی نمایشی است که با زاویه دید ارتباط دارد. چنان‌که گفته شد در خودگویی نمایشی، که یک تک‌گویی طولانی یک‌جانبه است، مخاطب به وضعیت شخصیت و آنچه بر او گذشته و می‌گذرد، آگاه می‌شود. حفظ این تک‌گویی نمایشی ظرفیت دیگری است که بازنویس نمایشنامه کودک و نوجوان باید به آن توجه کند.

گفت طوطی را چه خواهی ارمغان	کارمست از خطه هندوستان
گفت آن طوطی که آنجا طوطیان	چون بینی کن ز حال من بیان
کآن فلان طوطی که مشتاق شماست	از قضای آسمان در حبس ماست
بر شما کرد او سلام و داد خواست	وز شما چاره و ره امداد خواست
گفت می‌شاید که من در اشتیاق	جان دهم اینجا بمیرم در فراق
این روا باشد که من در بند سخت	گه شما بر سبزه و گاهی بر درخت
این‌چنین باشد وفای دوستان	من درین حبس و شما در گلستان
یاد آرید ای مهان زین مرغ زار	یک صبحی در میان مرغزار [...]

– موش و شتر (مولوی، ۱۳۷۵، د. ۲/ب ۳۴۴۵)

موشی مهار شتری را به دست گرفته بود و برای خودنمایی، پیشاپیش او حرکت می‌کرد. شتر هم چیزی نمی‌گفت و به دنبال او قدم برمی‌داشت. موش از اینکه در جلو حرکت می‌کرد و شتر در پشت او بود، احساس غرور کرد. شتر متوجه شد ولی چیزی نگفت؛ تا اینکه به لب جویی بزرگ رسیدند که حتی حیوانات نیرومند نیز نمی‌توانستند از آن بگذرند.

موش ترسید و بر جای خودش ایستاد و قدمی پیش نرفت. شتر برای اینکه موش متوجه کار خودش شود، گفت: ای رفیق! چرا ایستاده‌ای و راه نمی‌روی؟ برو من هم به دنبالت می‌آیم. موش جواب داد: آخر این رود، بزرگ است و می‌ترسم در آن بیافتم و بمیرم. شتر گفت: بگذار بینم آب تا کجای پای من است؟ بعد، شتر پای خود را در آب فرو کرد و گفت: این آب که زیاد نیست، و هنوز از زانوی من هم نگذشته است؛ چرا این قدر می‌ترسی؟ موش گفت: این آب برای تو چیزی نیست؛ ولی برای من خیلی زیاد است. اینجا موش فهمید که باید غرور نادرست خود را کنار بگذارد و از شتر خواست که او را از آن جوی بزرگ عبور دهد.

حکایت موش و شتر به‌وضوح داستانی آموزشی-تربیتی را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد. این آموزش در قالب پرسش و پاسخ موش و شتر تنظیم شده است. چنان که گفته شد، برانگیختن کودک به استدلال، توجیه، توضیح حوادث، جست‌وجوی علت‌ها و مفهوم بخشیدن به تجربه‌ها از اهداف برنامه فلسفه برای کودکان است. در این برنامه بر مهارت‌های شناخت، انتخاب و تصمیم درست تأکید می‌شود و هدف این است که کودکان به انسان‌هایی متفکرتر، انعطاف‌پذیرتر و باملاحظه‌تر تبدیل شوند. گفت‌وگوهای موش و شتر نمونه خوبی از این پرسش و پاسخ را به کودک عرضه می‌کنند. شتر از موضع فردی عاقل از موشی سفیه سؤال می‌کند: چرا ایستادی؟ مگر عمق آب چقدر است؟ این آب که تا زانوی من بیشتر نیست؟! ...

همچنین، گفت‌وگوی کوتاه موش و شتر، برخلاف تک‌گویی نمایشی طوطی در حکایت طوطی و بازرگان، بسیار ساده طراحی شده و نیاز نیست بازنویس برای برگردان آن به زبان کودکان تلاش زیادی انجام دهد (گفتار شتر با زیرخط مشخص شده است).

موش آنجا ایستاد و خشک گشت	گفت اشتر ای رفیق کوه و دشت
این توقف چیست حیرانی چرا	پا بنه مردانه اندر جو درآ
توقلاووزی و پیش‌آهنگ من	در میان ره می‌باش و تن مزن
گفت این آب شگرف است و عمیق	من همی ترسم ز غرقاب ای رفیق
گفت اشتر تا بینم حد آب	پا درو بنهاد آن اشتر شتاب
گفت تا زانوست آب ای کورموش	از چه حیران گشتی و رفتی ز هوش
گفت مور تست و ما را ازدهاست	که ز زانو تا به زانو فرقه‌هاست
گفت گستاخی مکن بار دگر	تا نسوزد جسم و جانست این شرر

– شغال و طاووس (مولوی، ۱۳۷۵، د. ۳/ب ۷۲۰)

شغالی درون کوزه‌ای افتاد که در آن رنگ‌های گوناگون بود و وقتی از آن بیرون آمد، دید پوستش رنگین شده است. شغال گمان کرد که مانند طاووس، زیبا شده است و پیش شغال‌های دیگر رفت و با ناز و غرور به آن‌ها گفت: من یک طاووس بهشتی زیبا هستم و شغال نیستم. شغالان به او گفتند: حالا که رنگ طاووسان گلستان را به خودت گرفته‌ای، بگو آیا صدای طاووسان را هم داری یا هنوز زوزه می‌کشی؟ این طور بود که شغال مدعی رسوا شد.

گفت‌وگوهای شغالان با شغال در حکایت مذکور، همان ویژگی‌هایی را دارد که گفت‌وگوی شتر با موش در حکایت پیشین داشت؛ یعنی اشمال بر پرسش ساده: حيله کردی یا ساده‌ای؟ اما ویژگی دیگری هم به آن اضافه شده که

تأثیر تربیتی آن را بیشتر کرده است و این ویژگی تکرار است که برای نمایشنامه کودک و نوجوان بسیار مناسب است. نمایشنامه‌نویس اقتباسی قصه‌های مثنوی می‌تواند از این مؤلفه هم در برگردان این حکایت، هم در نوشتن نمایشنامه اقتباسی حکایات دیگر بهره برد.

جمله گفتند ای شغالک حال چیست	کی تو را در سر نشاط ملتویست
از نشاط ما کرانه کرده‌ای	ایمن تکبر از کجا آورده‌ای
یک شغالی پیش او شد کای فلان	شید کردی یا شدی از خوشدلان
شید کردی تا به منبر برجهی	تا ز لاف این خلق را حسرت دهی
پس بکوشیدی ندیدی گرمی	پس ز شید آورده‌ای بی‌شرمی

– فیل و مردمان (مولوی، ۱۳۷۵، د. ۳/ب ۱۲۵۹)

داستان از این قرار است که در هندوستان فیلی آوردند و در خانه‌ای تاریک نگه داشتند. مردمی که تا آن زمان فیل ندیده بودند، وارد خانه تاریک شدند و بر فیل دست می‌کشیدند تا بفهمند که آن چیست. چون فیل بزرگ بود، هر کس می‌توانست یک عضو بدن او را لمس کند و به همین دلیل، تصویری از فیل در ذهن خودش می‌ساخت که با فیل فرق داشت. برای مثال، کسی که دستش را به خرطوم فیل کشیده بود، گمان می‌کرد، یک ناودان را لمس کرده است؛ کسی که دست بر گوش فیل کشیده بود، او را مانند یک بادبزن مجسم می‌کرد؛ فرد دیگری که دستش به پای فیل رسیده بود، فکر می‌کرد یک ستون محکم را گرفته است؛ و شخصی که دست بر کمر فیل کشیده بود، می‌گفت که آن، یک تخت است.

گفت و گوهای مردمان درباره فیل به قدری از ویژگی‌های نمایشی برخوردار است که تاکنون در همه بازنویسی‌های غیرنمایشی به کار آمده و حذف نشده است. نخست اینکه کلام با چهارچوب داستان گره خورده است؛ یعنی حذف گفتار مردمان به معنی حذف چهارچوب داستانی است. هر تصور از فیل گفت و گویی را رقم می‌زند و این درون‌مایه که هر کس از دید خود جهان را تعریف می‌کند، جز با حفظ گفت و گوها ممکن نیست. شخصیت‌های ناآگاه، حدس‌های خام دارند؛ پس گفت و گو با شخصیت‌پردازی تناسب دارد. گفت و گو دیداری-شنیداری است؛ چون هر کس باید قسمتی از بدن فیل را لمس کند تا بعد از آن چیزی بگوید. مکان تاریک است و حدس‌های بی‌پایه این تاریکی را برجسته می‌کند؛ پس گفت و گو به پردازش مکان کمک کرده است و ...

آن یکی را کف به خرطوم اوفتاد	گفت همچون ناودان است این نهاد
آن یکی را دست بر گوشش رسید	آن برو چون بادبزن شد پدید
آن یکی را کف چو بر پایش بسود	گفت شکل پیل دیدم چون عمود
آن یکی بر پشت او بنهاد دست	گفت خود این پیل چون تختی بدست [...]

– قاطر (استر) و شتر (مولوی، ۱۳۷۵، د. ۳/ب ۱۷۶۶)

استری و شتری با هم دوست بودند، روزی استر به شتر گفت: ای رفیق! چرا من در هر پستی و بلندی یا در هر راه هموار و در هر راه خشک‌وتری، همیشه به زمین می‌افتم ولی تو به راحتی می‌روی و به زمین نمی‌خوری، بگو چه باید کرد. درست راه رفتن را به من یاد بده. شتر گفت: دو علت در این کار هست، اول اینکه چشم من از چشم تو دورین تر است و دوم اینکه من قد بلندترم و از بالا به پایین نگاه می‌کنم؛ وقتی بر سر کوه بلند می‌رسم از بلندی، همه

راه‌ها و گردنه‌ها را با هوشمندی می‌نگرم، به همین دلیل، نمی‌افتم و به راحتی راه را طی می‌کنم. تو فقط تا دو سه قدم پیش پای خود را می‌بینی و در راه دوربین و دوراندیش نیستی.

در سخن گفتن از ظرفیت‌های نمایشی گفت و گو در مثنوی، هدف تنها تأیید و ستایش نیست. واکاوی خلأهای مکالمه دراماتیک، به نوعی دیگر به نویسندگان نمایشنامه‌های اقتباسی برای کودک و نوجوان کمک می‌کند. در گفت و گوی استر و شتر، همان پرسش و پاسخ‌های متناسب با آموزش به کودکان وجود دارد؛ اما وجه دیداری که درون گفت و گو به آن اشاره شده می‌تواند دستمایه بازآفرینی باشد. از بلندی نگاه کردن شتر که در توصیفات او آمده و به مطالبی انتزاعی تبدیل شده است، می‌تواند حین گفت و گو به تصویر و نمایش تبدیل شود.

گفت استر با شتر کای خوش رفیق	در فراز و شیب و در راه دقیق
تونه آیی بر سر و خوش می‌روی	من همی آیم به سر در چون غوی
من همی افتم به رو در هر دمی	خواه در خشکی و خواه اندر نمی
این سبب را بازگو با من که چیست	تا بدانم من که چون باید بزیست
گفت چشم من ز تو روشن تر است	بعد از آن هم از بلندی ناظر است
چون بر آیم بر سر کوهی بلند	آخر عقبه بیینم هوشمند [...]

– صیادان و سه ماهی (مولوی، ۱۳۷۵، د. ۴/ ب ۲۲۰۱)

سه ماهی در آبرگیری زندگی می‌کردند. روزی سه ماهیگیر از آنجا می‌گذشتند که چشمشان به سه ماهی افتاد و رفتند که دام‌های خود را آماده صید کنند. یکی از ماهیان عاقل از این حرکت دریافت که خطری در کمین است و تصمیم به ترک آبرگیری گرفت. ابتدا خواست با آن دو رفیق خود در این باره مشورت کند، اما دید که آن دو اصلاً نفهمیده‌اند ماجرا از چه قرار است و نه تنها با او همراه نمی‌شوند، او را از این تصمیم هم منصرف می‌کنند. به همین دلیل، به تنهایی به طرف دریا رفت. ماهی دیگر که نیمه‌عقلی داشت، از رفتن ناگهانی رفیق خود به فکر فرو رفت و دانست خطری در پیش است که او این گونه وطن را ترک کرده است. ماهی نیمه‌عاقل، بر سطح آب بی‌حرکت ماند و خود را به مُردن زد. وقتی که صیادان آمدند و او را در آن حالت دیدند، فکر کردند شاید نیمه‌جانی در تن او مانده باشد و بلافاصله او را روی ماسه‌های ساحل رودخانه انداختند تا خوردن گوشتش حلال شود. اما آن ماهی با زیرکی، خود را اندک‌اندک به آب دریا رساند و جانش را نجات داد. آن ماهی دیگر که هیچ دوراندیشی‌ای نداشت، به دام صیادان افتاد و گوشتش بر آتش بریان شد. این گفت و گو سرشار از تک‌گویی یا خودگویی است؛ گفتار ماهیان می‌تواند با صدای بلند بیان شود و به پیشبرد داستان کمک کند.

گفت با این‌ها ندارم مشورت	که یقین سُستم کنند از مقدرت
مهر زاد و بود بر جانشان تند	کاهلی و جهدشان بر من زند
مشورت را زنده‌ای باید نکو	که تو را زنده کند و آن زنده کو

در گفتار ماهی دوم، دستمایه‌های دیداری-شنیداری کردن گفت و گو وجود دارد؛ این تصاویر که ماهی قصد دارد شکم خود را به رو بیاورد و به پشت بخوابد در تبدیل به عمل داستانی می‌تواند به گفت و گوی نمایشی وجه دیداری دهد و آن را کامل کند.

گفت ماهی دگر وقت بلا
 کوسوی دریا شد و از غم عتیق
 لیک ز آن نندیشم و بر خود زخم
 پس بر آرم اشکم خود بر زیر
 چونکه ماند از سایه عاقل جدا
 فوت شد از من چنان نیکو رفیق
 خویشان را این زمان مرده کنم
 پشت زیر و می‌روم بر آب بر [...]

گفتار ماهی سوم نیز بیشتر تک‌گویی است؛ یعنی در ذهن می‌گذرد و باید به خود‌گویی تبدیل شود.

او همی گفت از شکنجه وز بلا
 باز می‌گفت او که گر این بار من
 من نسازم جز به دریایی وطن
 آب بی حد جویم و آمن شوم
 همچو جان کافران قالوا بلی
 وارهم زین محنت گردن‌شکن
 آب‌گیری را نسازم من سکن
 تا ابد در امن و صحت می‌روم

در مجموع، گفت‌وگوهای ماهیان با خود، در پردازش زاویه دید نقش جالب توجهی دارد؛ و از آن‌رو که کوتاه است و باید تصمیم ماهیان را به کنش و عمل پیوند دهد، بُعد نمایشی دارد.

– موش و قورباغه (مولوی، ۱۳۷۵، د. ۶/ب ۲۶۳۲)

موش و قورباغه‌ای بر لب جویباری در کنار هم زندگی می‌کردند. روزی موش به قورباغه گفت: ای دوست عزیز! دلم می‌خواهد خیلی بیشتر از این‌ها با تو همدم باشم، ولی حیف که تو بیشتر وقت‌ها در میان آب‌ها مشغول جست‌وخیز هستی و من چون حیوانی خاکری هستم، نمی‌توانم درون آب بیایم. قورباغه وقتی اصرار موش را دید، تسلیم شد. آن‌ها قرار گذاشتند رشته نخ‌ی فراهم آورند و یک سر آن را به پای موش ببندند و سر دیگرش را به پای قورباغه، تا هرگاه خواستند همدیگر را ببینند، نخ را تکان دهند. روزی موش به کنار جویبار رفت که ناگهان کلاغی رسید و او را به منقار گرفت و به هوا برد. چون یک سر نخ به پای قورباغه وصل بود، او هم از ته جوی آب کشیده شد و میان زمین و هوا به رشته نخ آویخت. وقتی مردم به این صحنه غریب نگاه کردند، گفتند: عجب کلاغ حيله‌گری؛ آخر چگونه در آب رفته و قورباغه را شکار کرده است؟ قورباغه بیچاره که در هوا معلق بود، با خود می‌گفت: این سزای رفاقت با ناهمجنس است.

گفت‌وگوی قورباغه با موش مبتنی بر الحاح و اصرار است و تسلیم شدن قورباغه به یاری که در واقع یار مناسب نیست، نتیجه این اصرار است. بنابراین، اطناب گفت‌وگو معنا ساز است و نباید نادیده گرفته شود. بیشترین نقش این گفت‌وگو تأمین خط سیر داستان است و با توجه به اصراری که به نتیجه می‌رسد با گفت‌وگوی رو به اوج و دارای سیر تکاملی روبه‌رو هستیم. بنابراین، اگر در نمایش کودک و نوجوان قصد آموزش این نکته وجود داشته باشد که نباید در برابر اصرار نابه‌جا تسلیم شد، کوتاه کردن گفت‌وگو و تقلیل داستان به چهارچوب داستانی هدف را برآورده نخواهد کرد.

این سخن پایان ندارد، گفت موش
 وقت‌ها خواهم که گویم با تو راز
 بر لب جو من تو را نعره زنان
 من بدین وقت معین ای دلیر
 گفت کای یار عزیز مهر کار
 روز نور و مکسب و تا بام تویی
 از مروت باشد ار شادم کنی
 چغز را روزی که ای مصباح هوش
 تو درون آب داری ترک تراز
 نشنوی در آب ناله عاشقان
 می‌نگردم از محاکات تو سیر [...]

من ندارم بی رخت یکدم قرار
 شب قرار و سلوت و خوابم تویی
 وقت و بی‌وقت از کرم یادم کنی

در شبانروزی وظیفه چاشمتگاه	راتبه کردی وصال ای نیکخواه [...]
ای اخی من خاکی ام تو آبی ای	لیک شاه رحمت وهایی ای
آنچنان کن از عطا و از قسم	که گه و بی گه به خدمت می رسم
بر لب جو من به جان می خوانمت	می نیمنم از اجابت مرحمت
آمدن در آب بر من بسته شد	زانکه ترکیم ز خاکی رسته شد
یا رسولی یا نشانی کن مدد	تا تو را از بانگ من آگه کند

در پایان حکایت نیز گفت و گوی مردم از این رو جالب توجه است که نتیجه گیری را از زبان شخصیت‌ها و در پایان کلام قرار داده است و می‌تواند در پردازش گفت و گوه‌های دراماتیک برای نمایش کودک و نوجوان مفید باشد.

موش در منقار زاغ و چغز هم	در هوا آویخته پا در رتم
خلق می‌گفتند زاغ از مکر و کید	چغز آبی را چگونه کرد صید
چون شد اندر آب و چونش در ربود	چغز آبی کی شکار زاغ بود
چغز گفتا این سزای آن کسی	کو چو بی آبان شود جفت خسی
ای فغان از یار ناجنس ای فغان	هم نشین نیک جویید ای مهان

نتیجه گیری

در نگارش نمایشنامه اقتباسی برای کودک و نوجوان براساس حکایات حیوانات مثنوی، نخستین نکته‌ای که باید در نظر داشت، محدود نشدن به چهارچوب داستانی است؛ زیرا آنچه حکایات مثنوی را برای مخاطب جذاب و دلپذیر کرده است، شگردهای روایی مولوی در بیان قصه است. نکته دوم این است که اگر در میان داستان‌ها، حکایات حیوانات توجه نمایشنامه‌نویسان اقتباسی را به خود جلب کرده‌اند، ضروری است که نخست، درون‌مایه تعلیمی عرفانی را با درون‌مایه آموزشی-تربیتی خاص کودکان جایگزین کنند و سپس متناسب با این درون‌مایه به بازآفرینی شکل و محتوا پردازند. نکته سوم این است که در میان شگردهای قصه‌گویی مولوی، گفت و گوه‌های داستانی او به گفت و گوه‌های نمایشی نزدیک است و چنانچه بازنویس با مکالمه دراماتیک آشنا باشد، یک گام به نمایشنامه‌نویسی کودک و نوجوان، براساس حکایات مثنوی نزدیک شده است. مهم‌ترین این ویژگی‌ها عبارت‌اند از: انتقال معنای عاطفی با زبان (سبک)؛ واقع‌نمایی و باورپذیری؛ ارتباط با طرح و خط سیر داستان؛ کشمکش بیرونی و درونی؛ تناسب با شخصیت و کمک به شخصیت‌پردازی؛ اشتغال بر صراحت و سادگی؛ و پردازش زاویه دید. واکاوی مکالمه دراماتیک در ده حکایت از حکایات حیوانات نشان می‌دهد همه این ویژگی‌ها در پردازش قصه‌های مثنوی به کار رفته است و در داستان‌های حیوانات، تناسب آن‌ها برای نمایش کودک و نوجوان به خوبی به چشم می‌آید.

منابع

آقائوری، فاطمه، رئیسی، احسان، و میرباقری فرد، سید علی اصغر (۱۴۰۰). ارائه الگوی بازنویسی داستان‌های مثنوی مولوی برای کودکان. *پژوهش‌های بین رشته‌ای ادبی*، ۳(۶)، ۱-۳۶.

اخوت، فرزانه (۱۳۸۹). نگاهی بر بازنویسی‌های مثنوی برای کودکان و نوجوانان. *پژوهشنامه ادب حماسی (پژوهشنامه*

فرهنگ و ادب)، ۵-۹، ۴۱۷-۳۹۶. <https://www.sid.ir/paper/140634/fa>

اگری، لاجوس (۱۳۸۵). *فن نمایشنامه‌نویسی (مهدی فروغ، مترجم)*. مؤسسه انتشارات نگاه.

انوشه، حسن (۱۳۷۶). *دانشنامه زبان و ادب فارسی*. سمت.

پایور، جعفر (۱۳۸۰). بررسی چند دهه بازنویسی از مثنوی. *کتاب ماه کودک و نوجوان*، ۴(۷)، ۱۷-۲۲.

<https://www.magiran.com/paper/1688218/>

پورمختار، محسن، نادری‌پور، منصور، و مشکلی، سعید (۱۳۹۳). کاربرد تعلیمی داستان‌های مثنوی در اجرای نمایش‌های

کاربردی برای کودکان و نوجوانان. *پژوهشنامه ادبیات تعلیمی*، ۶(۲۱)، ۱۲۷-۱۵۶.

<https://ensani.ir/fa/article/333066>

تقوی، محمد (۱۳۷۶). *بررسی حکایت‌های حیوانات*. روزنه.

تورکو، لوئیس (۱۳۸۹). *گفت‌وگو نویسی در داستان (پریسا خسروی سامانی، مترجم)*. نشر رشش.

جلالی، مریم، و پورخالقی چترودی، مهدخت (۱۳۸۹). انواع اقتباس محتوایی از متون کهن در ادبیات کودک و نوجوان.

در مجموعه مقالات همایش پژوهش‌های زبان و ادب فارسی.

[https://anjomanfarsi.ir/pdf/pa5/pa5%20\(18\).pdf](https://anjomanfarsi.ir/pdf/pa5/pa5%20(18).pdf)

حیاتی، زهرا (۱۳۸۷). *مهرویی و مستوری، بازآفرینی منظومه خسرو و شیرین در سینما*. انتشارات سوره مهر.

روح‌الامینی، محمود (۱۳۸۱). *فرهنگ و زبان گفت‌وگو به روایت تمثیل‌های مثنوی مولوی بلخی*. مؤسسه انتشارات نگاه.

زمانی، کریم (۱۳۸۵). *شرح جامع مثنوی*. اطلاعات.

ستاری، فاطمه، پاشایی فخری، کامران، و عادل‌زاده، پروانه (۱۴۰۱). *آسیب‌شناسی بازنویسی‌های مثنوی مولوی در*

کتاب‌های کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در سطح زبانی و فکری. نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نشر

فارسی (بهار ادب)، ۱۵(۳)، ۱۹۹-۲۱۴. <https://bahareadab.com/pdf/1267.pdf>

صادقی هاشم‌آبادی، محمد، و علوی، سید کاظم (۱۳۹۳). *فلسفه برای کودکان*. اسلام و پژوهش‌های تربیتی، ۶(۲)،

۷۸-۵۹. <https://eslampajoheshha.nashriyat.ir/node/121>

کلانکی، سیده معصومه (۱۳۹۳). *نگاهی به کتاب مستطاب مثنوی الاطفال*. *فصلنامه نقد کتاب کودک و نوجوان*، ۱(۲-۱)،

<https://www.magiran.com/volume/96632>. ۱۸۵-۱۷۵

گرچی، مصطفی (۱۳۸۱). *گفت‌وگوی فرهنگ‌ها و تحلیل مؤلفه‌های آن در مثنوی*. *فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات*

فارسی، ۱(۱)، ۹۱-۱۱۲. <https://ensani.ir/fa/article/57332>

مرشدی، سیاوش، و نجاری، محمد (۱۳۹۲). *درسنامه ادب فارسی (زبان و ادبیات فارسی مقدماتی)*. نشر اشاره.

مقدم، مریم (۱۳۹۲). *تحلیل محتوایی بیست سال بازنویسی مثنوی برای کودکان و نوجوانان (۱۳۸۹-۱۳۹۶)*. *پژوهش زبان*

و ادبیات فارسی بهار، ۱۱(۲۸)، ۸۹-۱۱۰. <https://literature.ihss.ac.ir/Article/9962/FullText>

مکی، ابراهیم (۱۳۹۶). *شناخت عوامل نمایش: نگاهی اجمالی بر فرایند پیدایی نمایش و بررسی جامع اصول و مبانی متون*

نمایشی. انتشارات سروش.

مولوی بلخی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۵). *مثنوی معنوی*. انتشارات بهزاد.

مهدی‌زاده، بهروز (۱۳۹۰). *قصه‌گوی بلخ: شکل‌شناسی قصه‌های مثنوی با بررسی عناصر روایت، شخصیت، توصیف و واقعیت داستان*. نشر مرکز.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۹). *داستان‌های نوین، جستارهایی در قلمرو ادبیات با شاهدهای داستانی*. نشر آواها.
نبی‌لو، علیرضا (۱۳۸۶). *تأویلات مولوی از داستان‌های حیوانات (بررسی ۵۳ داستان حیوانات و تأویلات آن در مثنوی)*.
فصلنامه پژوهش‌های ادبی، ۴(۱۶)، ۲۳۹-۲۷۰. <https://www.sid.ir/paper/54244/fa>

References

- Anusheh, H. (1997). *Encyclopedia of Persian Language and Literature*. SAMT. [In Persian]
- Aqanuri, F., Ra'isi, E., & Mirbaqerifard, S. A. (2021). Proposing a model for adapting Rumi's Masnavi stories for children. *Interdisciplinary Literary Studies*, 3(6), 1–36. https://lir.ihcs.ac.ir/article_6683.html?lang=fa [In Persian]
- Egri, L. (2006). *The Art of Playwriting* (M. Forugh, Trans). Negah Publishing Institute. [In Persian]
- Gorji, M. (2002). Dialogue among cultures and its elements in Rumi's Masnavi. *Journal of Persian Language and Literature Research*, (1), 91–112. <https://ensani.ir/fa/article/57332> [In Persian]
- Hayati, Z. (2008). *Mahrui and Masturi: Re-creating the Khosrow and Shirin romance in cinema*. Soore Mehr Publications. [In Persian]
- Jalali, M., & Pourkhaleghi Chatroudi, M. (2010). Types of Content Adaptation from Ancient Texts in Children's and Adolescent Literature. In *the collection of articles of the Conference on Persian Language and Literature Research*. [https://anjomanfarsi.ir/pdf/pa5/pa5%20\(18\).pdf](https://anjomanfarsi.ir/pdf/pa5/pa5%20(18).pdf) [In Persian]
- Kalanki, S. M. (2014). A review of the book Mostatab-e Masnavi al-Atfal. *Journal of Children's and Adolescents' Book Review*, (1–2), 175–185. <https://www.magiran.com/volume/96632> [In Persian]
- Mahdizadeh, B. (2011). *The Storyteller of Balkh: A morphological study of Masnavi tales through narrative elements, character, description, and fictional reality*. Nashr-e Markaz. [In Persian]
- Maki, E. (2017). *Understanding Dramatic Elements: An overview of the emergence of drama and a comprehensive study of the principles and foundations of dramatic texts*. Soroush Publications. [In Persian]
- Mirsadeghi, J. (2020). *Modern Stories: Essays in the realm of literature with narrative examples*. Avahiya Publications. [In Persian]
- Moghaddam, M. (2013). Content analysis of twenty years of Masnavi adaptations for children and adolescents (2010–2017). *Spring Journal of Persian Language and Literature*, 11(28), 89–110. <https://literature.ihss.ac.ir/Article/9962/FullText> [In Persian]
- Molavi Balkhi, J. M. (1996). *Masnavi-ye Ma 'navi*. Behzad Publications. [In Persian]
- Morshedi, S., & Najari, M. (2013). *Textbook of Persian Literature (Introductory Persian Language and Literature)*. Eshareh Publications. [In Persian]
- Nabilu, A. (2007). Rumi's interpretations of animal tales (A study of 53 animal stories and their allegorical meanings in the Masnavi). *Journal of Literary Studies*, 4(16), 239–270. <https://www.sid.ir/paper/54244/fa> [In Persian]
- Okhovat, F. (2010). A review of the adaptations of Rumi's Masnavi for children and adolescents. *Journal of Epic Literature Studies*, 5-6(9), 396–417. <https://www.sid.ir/paper/140634/fa> [In Persian]
- Payvar, J. (2001). A study of several decades of Masnavi adaptations. *Book of the Month for Children and Adolescents*, 4(7), 17–22. <https://www.magiran.com/paper/1688218/> [In Persian]
- Pourmokhtar, M., Naderipour, M., & Meshki, S. (2014). The didactic use of Rumi's Masnavi stories in applied theater for children and adolescents. *Journal of Didactic Literature*, 6(21), 127–156. <https://ensani.ir/fa/article/333066> [In Persian]
- Ruholamini, M. (2002). *Culture and the language of dialogue as reflected in the parables of Rumi's Masnavi*. Negah Publishing Institute. [In Persian]
- Sadeghi Hashemabadi, M., & Alavi, S. K. (2014). Philosophy for Children. *Islam and Educational Research*, 6(2) 59–78. <https://eslampajoheshha.nashriyat.ir/node/121> [In Persian]

- Sattari, F., Pashaie Fakhri, K., & Adelzadeh, P. (2022). A critical analysis of the linguistic and intellectual aspects of Masnavi adaptations in the Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults' publications. *Journal of Persian Poetic and Prose Stylistics (Bahar-e Adab)*, 15(3), 199–214. <https://bahareadab.com/pdf/1267.pdf> [In Persian]
- Taghavi, M. (1997). *A study of animal tales*. Rozaneh. [In Persian]
- Turco, L. (2010). *Dialogue in Fiction* (P. Khosravi Samani, trans). Rasash Publications. [In Persian]
- Zamani, K. (2006). *Comprehensive Commentary on Rumi's Masnavi*. Ettela 'at Publishing. [In Persian]